



GIOVANNI GIURA

San Francesco di Asciano

OPERE, FONTI E CONTESTI
PER LA STORIA DELLA TOSCANA FRANCESCANA

[CALLIDA IUNCTURA]

Mandragora

[CALLIDA IUNCTURA]

*Collana di storia dell'arte
diretta da Andrea De Marchi*

Giovanni Giura

San Francesco di Asciano

OPERE, FONTI E CONTESTI
PER LA STORIA DELLA TOSCANA FRANCESCANA

© 2018 Mandragora.
Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.
via Capo di Mondo, 61
50136 Firenze
www.mandragora.it

Editor
Marco Salucci
Maria Cecilia Del Freo

Art director
Paola Vannucchi
con Matteo Bertelli

Stampa
Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli

Confezione
Legatoria Giagnoni, Calenzano

Stampato in Italia

ISBN 978-88-7461-379-3

Referenze fotografiche
Foto Giandonato Tartarelli, Scuola Normale Superiore (giandonato.tartarelli@sns.it); foto Giovanni Martellucci, Università degli Studi di Firenze (giovanni.martellucci@unifi.it); foto Michael Braune © Kunsthistorisches Institut, Firenze; foto Andrea De Marchi; foto Giovanni Giura; foto Giacomo Guazzini; foto Max Hutzl © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program; foto Lensini, Siena; foto Marco Possieri, Comune di Città della Pieve; foto Mario Sansoni, Siena. Fondazione Federico Zeri: la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti. Berenson Collection, Villa I Tatti, Florence, reproduced by permission of © President and Fellows of Harvard

College; image courtesy of the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA; © The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1961.40; Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini* (foto Mauro Coen); Polo museale della Toscana.* Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; Kunsthistorisches Institut, Firenze; The Metropolitan Museum, New York; Musée du Petit Palais, Avignone, Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda; National Gallery, Londra.

* Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e del turismo. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Mandragora

Un osservatorio esemplare

Le chiese francescane sono sempre un condensato vertiginoso di storia. Quella di Asciano all'apparenza è la consueta aula coperta a capriata e conclusa da tre cappelle, ancora popolata di vivaci stucchi barocchi (attorno a due altari seicenteschi e a quattro settecenteschi) e fra essi di copiosi affreschi di età gotica. Nulla di speciale? Sapendola interrogare, ritessendo i fili delle fonti e delle opere, come ha saputo fare magistralmente Giovanni Giura, racconta però storie complesse e sorprendenti.

Merito di questo libro è quello di offrire un esempio di metodo, di come ogni indizio e ogni particolare possa essere utilizzato per provare a schizzare un quadro d'insieme caleidoscopico, a ricucire un complesso disintegrato e stravolto, superstite solo per frammenti. L'idea di fondo è che un edificio simile sia un palinsesto, che va sottoposto all'incrocio di letture verticali (le trasformazioni di ogni punto attraverso il tempo) e tagli orizzontali (lo *status* sinottico fotografato in un dato momento storico).

Al tempo stesso questa indagine micro-storica ha ben altre ambizioni. Non a caso la tesi di perfezionamento, avviata alla Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la guida di Maria Monica Donato e poi di Massimo Ferretti, da cui è tratto questo libro, aveva un titolo emblematico: *San Francesco ad Asciano. Un osservatorio per lo studio delle chiese minoritiche toscane*. Partendo dalla chiesa scialenga viene rimesso in discussione il mito storiografico delle chiese francescane ad aula come derivanti da quella di Cortona, riferita impropriamente nella sua *facies* attuale, ormai primo-trecentesca, al progetto di frate Elia. Si provano ad individuare delle leggi tendenziali non univocamente riferibili all'esistenza di un ferreo modello normativo, ma radicate in una fenomenologia ricca di varianti, utili comunque per definire delle chiare scansioni cronologiche per l'impetuosa crescita e rifondazione delle architetture francescane fra Due e Trecento. Si ragiona sui resti di affreschi della cappella maggiore, misti di blando cimabuisimo e illusionismo architettonico francesizzante ancora del tutto pre-giottesco, sugli stemmi Tolomei dipinti in un secondo momento, sulla funzione originale della *Madonna col Bambino* di Lippo Memmi ora nel Museo di Palazzo Corboli e su una lapide in cui si dice che Antonio di Meo Tolomei eresse un nuovo dormitorio, scala e loggia, nel 1345, quando fu da lui «appropriata la capela». Su queste basi viene avviata una riflessione più generale sul sormontare del patronato gentilizio nelle cappelle maggiori delle chiese dei mendicanti nel secondo quarto del Trecento. Non si aveva finora consapevolezza del fatto che la tavola di Lippo Memmi fosse il centro di un grandioso eptittico, con ai lati altri pannelli perduti, raffiguranti da sinistra a destra santa Maria Maddalena, san Francesco, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista, sant'Antonio da Padova e santa Chiara. Il donatore effigiato, verosimilmente il citato Antonio Tolomei, esercitò dunque il suo patronato sulla cappella maggiore a date precoci e questo polittico, riferibile al terzo decennio, si pone in testa di serie, imitato come fu dai francescani di San Gimignano e di Pistoia, che si rivolsero difatti allo stesso Lippo Memmi.

Per sostanziare questa e altre ipotesi strategico si è rivelato il recupero di una fonte manoscritta incredibilmente negletta finora – con la sola eccezione di Donal Cooper, che l’ha utilizzata per San Francesco a Pisa e per San Francesco a Colle Val d’Elsa – vale a dire la *Descrizione* di padre Ludovico Nuti (1664-1668), da cui si possono ricavare innumerevoli notizie su opere non più in essere, su date, patronati e dediche. Questa fonte viene collazionata col ricco referto del visitatore apostolico Angelo Peruzzi, del 1583, ricavando così una precisa scansione degli interventi e delle modifiche via via intercorse. È curioso che padre Nuti faccia risalire lo scialbo delle antiche pitture murali precisamente nel 1474 (l’inizio: «si cominciò a scialbarla»). Un momento cruciale della risistemazione della chiesa viene giustamente individuato nel 1545, data recuperata per la pala di Bartolomeo Neroni detto il Riccio, ora in Pinacoteca Nazionale a Siena, che rimpiazzò sull’altare maggiore il polittico di Lippo Memmi, come viene ora argomentato. Giura ipotizza che già allora, subentrando i frati ai Tolomei nel patronato della cappella maggiore, sia stato avanzato l’altare, retrocesso il coro e smantellato il tramezzo, in anticipo dunque rispetto alle deliberazioni del concilio di Trento, come del resto si verifica anche per l’operosità di Vasari nella sua città, ad Arezzo, prima dei radicali interventi di ispirazione granducale nelle basiliche fiorentine di Santa Croce e Santa Maria Novella.

Il testo di padre Ludovico Nuti si rivela particolarmente prezioso per la puntuale descrizione di tre opere risalenti al secondo quarto del Duecento, che sembrano di una certa importanza e delineano la triade canonica di temi cristologici, mariani e agiografici riservata alle più antiche decorazioni dei tramezzi:

- Una *Croce* dipinta con sei storie della Passione, datata 1229, indizione seconda (che è corretto), anzi precisamente venerdì 4 maggio, forse in connessione con la festività di San Ciriaco, il giudeo convertito della leggenda della vera Croce, cara al culto francescano («figura d’un Christo Crocifisso con 4 chiodi dipinta assai goffamente in tavola, con varie storie della sua passione attorno»);

- Un *San Francesco* di Margarito da Arezzo, forse quello ora in Pinacoteca Nazionale di Siena;

- Un dossale o *antependium* di iconografia mariana («un’antichissima pittura in tavola di lavoro Greco, e con lettere Greche, nella quale è rappresentata la B. Vergine col figlio in grembo, e ne quattro angoli sono dipinte alcune storie della Nascita di Christo, de Pastori e de Magi che lo visitarono nel tugurio di Betlemme»).

Tutte queste opere impongono l’esistenza di una chiesa precedente a quella eretta negli ultimi decenni del Duecento, da collegare all’antico titolo di San Lorenzo. Al tempo stesso si tratta di opere di un certo rilievo e la data 1229 della Croce dipinta, del tutto affidabile vista la trascrizione circostanziata di padre Nuti, accresce l’antichità e l’importanza fin dall’inizio di questo insediamento dei Minori.

Giura ha poi messo a frutto lo scrutinio attento di altre fonti francescane. Ad esempio la *Historiarum Seraphicae Religionis* di padre Pietro Rodolfo da Tossignano, del 1586, in cui si legge: «De loco [di Asciano] nulla alia habitur memoria, nisi quod in quadam Capella familiae Bandinellorum habentur eius familiae instructa, anno 1361». Si recupera così una data importante, tra le più alte nel percorso di Bartolo di Fredi, per i suoi affreschi nella cappella *a cornu epistolae*, dedicata a Santa Margherita, di patronato dei Bandinelli, da cui veniva un pentittico (verosimilmente dello stesso Bartolo, ma non rintracciabile per ora) descritto da padre Nuti.

Le pareti della navata conservano una sequenza gremita di affreschi, con figure di santi e finti marmi, di Jacopo di Mino del Pellicciaio, che connotavano l’area del coro dei religiosi, ad una data non distante dal 1345. Per inquadrarli adeguatamente Giura ha ripercorso l’intera parabola di questo pittore senese, recuperato da Luciano Bello-si, essenziale nella transizione dai grandi maestri del primo Trecento alla generazione

seguinte. Ne è derivata una sorta di monografia del pittore, che è stata stralciata da questo volume, ma che spero possa essere pubblicata in altra sede. Artisti maggiori e minori si succedettero e lasciarono traccia. Viene tentata la restituzione anche grafica dei complessi originari, là dove possibile: così per la sequenza di storie cristologiche ormai quattrocentesche del Maestro di Sant’Agostino a Monticiano, che decorava la parete destra prima del tramezzo, così per la ricostruzione della nicchia di Sant’Antonio abate, sistema integrato di scultura lignea e affreschi. Per gli affreschi datati 1372 collocati nella controfacciata a sinistra, ove era un altare di Santa Caterina di Alessandria (*Orazione nell’orto* e *Supplizio di santa Caterina d’Alessandria*), viene avanzata un’ipotesi in favore di Giovanni d’Asciano, pittore mitizzato da Vasari ma storicamente esistente, attestato fra 1359 e 1398. Ogni epoca lasciò le sue tracce. Dopo le presenze minori di Pietro di Ruffolo e di Agostino di Marsilio, ampiamente attivi fra le Crete e la Val di Chiana, spiccano ancora per qualità le finte architetture della cappella di San Lorenzo, al seguito di Orioli, verso il 1490, e una trascurata *Crocifissione* legata ai primi anni senesi del Sodoma.

Questo libro ha anche una sua attualità politica. Il bizzarro palinsesto della chiesa scialenga, dove una robbiana di Luca il giovane si mescola con gli stucchi barocchi e gli affreschi trecenteschi, ha il suo fascino e meriterebbe di essere valorizzato con una riqualificazione museale. Sarebbe giusto ricollocare le pale dentro alle loro cornici barocche, ma pure diversificare il percorso del Museo di Palazzo Corboli, annettendovi organicamente questo edificio e riportandovi la tavola di Lippo Memmi, la statua di *Sant’Antonio abate* da rimettere nella sua nicchia in dialogo con le pitture murali circostanti, l’*Annunciazione* di Francesco di Valdambino ai lati della cappella maggiore e, perché no, un giorno anche la pala del Riccio della Pinacoteca senese. Il risarcimento dei contesti originali potrebbe permettere di far risorgere edifici nobilissimi come questo, a lungo abbandonati, meritoriamente restaurati dalla Soprintendenza, negli anni ottanta e novanta del secolo scorso, ma ancora privi di una destinazione adeguata. Riportarvi le opere, raccontare le tante storie che vi si sono intersecate, potrebbe trasformare la chiesa di San Francesco ad Asciano in un laboratorio esemplare. Il libro di Giovanni Giura, con le sue raffinate strumentazioni di analisi e di restituzione virtuale, può spronare anche la comunità locale ad acquisire rinnovata consapevolezza del valore di un monumento simile e a tentare vie nuove per farlo rivivere, nel rispetto della sua storia.

Andrea De Marchi

Riunire in una pagina i nomi delle persone e delle istituzioni che mi hanno aiutato nella realizzazione di questo libro equivale a condensare un intero percorso di formazione, non solo professionale. Mi limiterò per questo ai momenti salienti, cominciando col riconoscere l'importanza della guida di Andrea De Marchi, che ha seguito la ricerca con l'appassionato entusiasmo e la fiducia incrollabile che gli sono consueti (ma che sono sempre straordinari), e che si è adoperato per creare le condizioni perché il volume fosse finanziato e realizzato.

Il lavoro è frutto della mia tesi di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove grande rilevanza nel metodo e nel merito delle ricerche hanno avuto gli incontri con la compianta Maria Monica Donato, la prima ad entusiasarsi davanti alle fotografie di San Francesco ad Asciano, borgo a lei così caro, e con Massimo Ferretti, che a sua volta ha creduto nella trasformazione in volume dell'esito del percorso. Altrettanto devo a Sonia Chiodo, per l'opportunità che mi ha offerto negli anni successivi di crescere in quella straordinaria palestra di metodo che è il *Corpus della pittura fiorentina*.

Per la disponibilità alla discussione su molti degli argomenti affrontati e per i suggerimenti che ne sono venuti sono grato in primo luogo ad Alessandro Bagnoli e Donal Cooper, della cui generosità spero di aver fatto tesoro. Imprescindibili momenti di elaborazione e messa a fuoco di idee e concetti, nonché di arricchimento personale, sono stati i confronti continui con Silvia De Luca, Giacomo Guazzini, Marco Mascolo, Nicoletta Matteuzzi e Gaia Ravalli. Ringrazio inoltre per segnalazioni e spunti Patrizio Aiello, Giulia Ammannati, Marco Campigli, Fulvio Cervini, Benedetta Chiesi, Alessandro Delpriori, Alessandro Grassi, Claudio

Gulli, Cecilia Martelli, Mauro Mussolin, Serena Padovani, Stefano Riccioni, Francesca Santamaria, Giulia Scarpone, Guido Tigler, Francesco Torchiani, Maria Aimé Villano e Linda Pisani, venuta drammaticamente a mancare mentre questo volume era in bozze. Devo a Monia Manescalchi (Scuola Normale Superiore) il costante supporto logistico durante e dopo il periodo di perfezionamento, e a Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore) la bella campagna fotografica in San Francesco ad Asciano.

Hanno favorito in vario modo le mie ricerche Cecilia Alessi (Soprintendenza di Siena), Nicoletta Bellugi (Istituto Comprensivo Giuseppe Rigutini di Lucignano), Roberta Bonazza (Comune di Asciano), Elisa Bruttini (Fondazione Musei Senesi), Rossella Cavigli (Soprintendenza di Arezzo), Isabella Droandi (Società Storica Aretina), Gabriele Fattorini (Università di Messina), Francesca Giannino (Soprintendenza di Siena), Novella Maggiora (Archivio Storico della Provincia Toscana dei Frati Minori Conventuali), Ida Nocentini (Comune di Lucignano), i padri francescani di San Francesco a Cortona, Laura Ponticelli (Diocesi di Siena), Marco Possieri (Comune di Città della Pieve), Paola Refice (Soprintendenza di Arezzo), Eleonora Scricciolo (Soprintendenza di Siena), Claudia Timossi (Archivio Storico dell'Opera di Santa Croce, Firenze), Grazia Visintainer (Kunsthistorisches Institut di Firenze).

Un ringraziamento speciale va alla direzione e al personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze per la generosa ospitalità che mi hanno sempre accordato.

Il volume non avrebbe visto la luce senza la disponibilità dell'editore Mandragora, in particolare del presidente Mario Curia, e di Marco Salucci e Paola Vannucchi a cui so-

no profondamente grato per il prezioso lavoro redazionale e grafico, nonché per la comprensione professionale e umana che mi hanno dimostrato.

Prima di arrivare alla casa editrice il testo è stato rivisto con pazienza in vari stadi della sua redazione da Silvia De Luca. L'indice dei nomi lo devo all'amichevole generosità di Patrizio Aiello. Ogni errore che resta – va da sé – è mia esclusiva responsabilità.

Niente di tutto questo sarebbe stato possibile senza l'amore e il sostegno della mia famiglia e l'affetto degli amici più cari. Il libro è dedicato a Silvia, che illumina la mia vita.

Firenze, marzo 2018

ATLANTE FOTOGRAFICO



Tavola I. Asciano, chiesa di San Francesco.



Tavola II. Asciano, chiesa di San Francesco, facciata.



Tavola III. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta interna verso l'altare maggiore.



Tavola V. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta della parete destra.



Tavola IV. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta interna verso la controfacciata.



Tavola VI. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta della parete sinistra.



Tavola VII. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e donatore*.
Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



Tavola VIII. Asciano, ex convento di San Francesco, corridoio di collegamento tra primo e secondo chiostro, lapide commemorativa dei lavori fatti fare da Antonio Tolomei nel 1345.



Tavola IX. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Bartolomeo e Santa Barbara*.
Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola X. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Paolo*.
Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola XI. "Giovanni d'Asciano"?, *Vir dolorum tra san Paolo e san Pietro*, particolare.
Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



Tavola XII. "Maestro di Monticiano", *Incontro con san Giovannino nel deserto e San Pietro*.
Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola XIII. Pittore orvietano della seconda metà del Trecento?, *Madonna col Bambino tra san Jacopo e san Giovanni Battista, Storie di san'Antonio abate, Sant'Agata e San Cristoforo.*
 Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola XIV. Agostino di Marsilio, *Thronus Gratiae.*
 Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola XV. Pittore senese del 1490, Architetture dipinte.
Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.

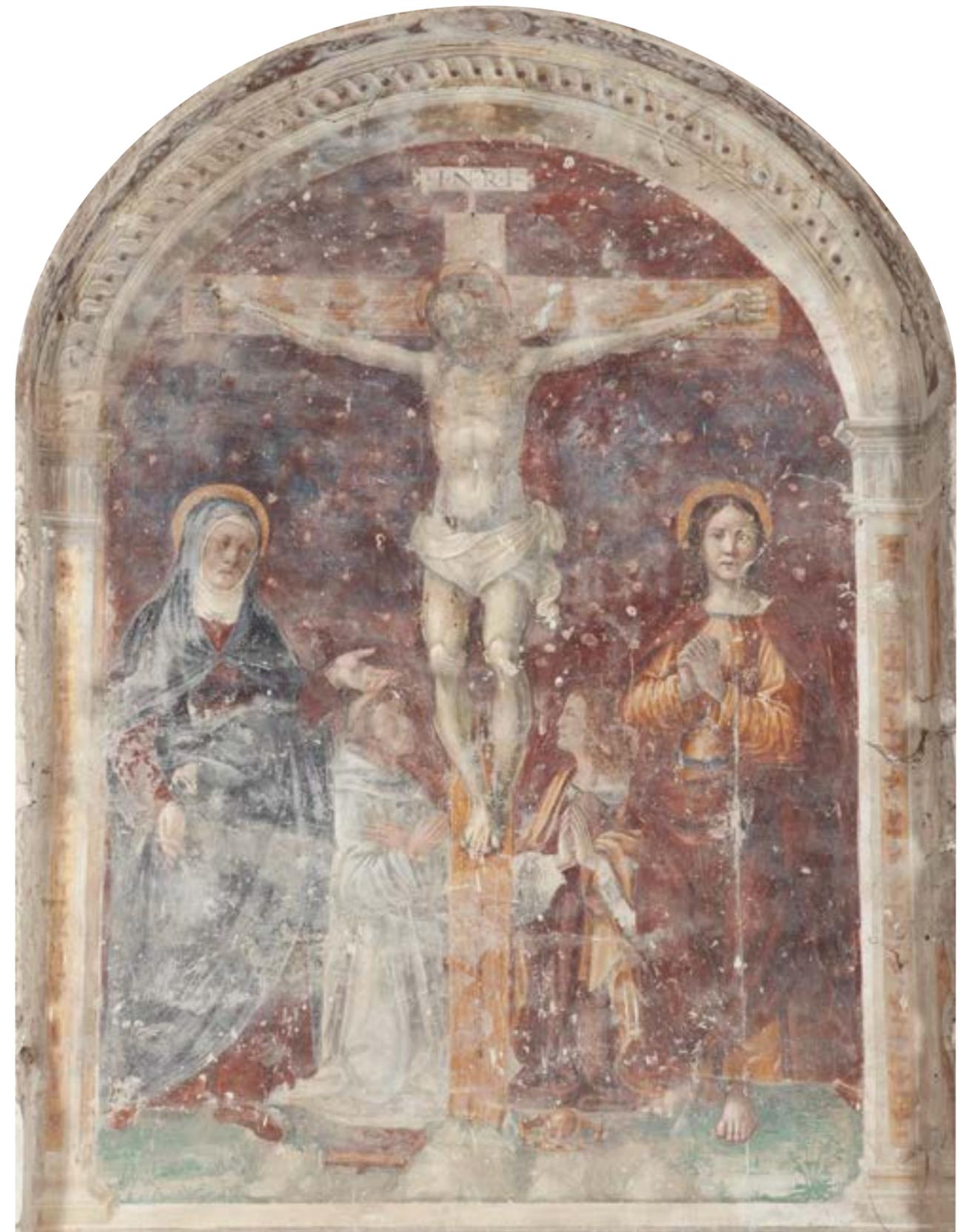


Tavola XVI. Pittore sodomese dei primi del XVI secolo, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



Tavola XVII. Altare secentesco che include Luca della Robbia il giovane e bottega, *Madonna col Bambino incoronata da due angeli, tra l'arcangelo Raffaele con Tobio e san Cristoforo*; nella predella *Vir dolorum tra la Vergine e san Giovanni Evangelista e i santi Sebastiano e Rocco*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



Tavola XVIII. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Incoronazione della Vergine tra santa Lucia, san Francesco, san Girolamo, santa Caterina d'Alessandria e angeli*; nella predella *San Sebastiano, Sacrificio di Isacco, San Bonaventura, Gesù e la samaritana al pozzo, Angelo reggitorcia, Cristo risorto (porticina per il tabernacolo eucaristico), Angelo reggitorcia, la Maddalena ai piedi di Gesù in casa del fariseo, San Ludovico di Tolosa, Giudizio di Salomone, San Bernardino*. Siena, Pinacoteca Nazionale.



Tavola XIX. Rutilio Manetti, *Visione di san Felice da Cantalice*.
 Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



Tavola XX. Donato Creti, *San Lorenzo risana un bambino*.
 Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



1. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta interna verso l'altare maggiore, prima del restauro (Foto Hutzel 1982).

La tessera di un mosaico

È per amore dell'arte e per il decoro del mio paese, che, senza presumere una competenza che sono ben lontano dal possedere, intendo richiamare l'attenzione su di una Chiesa della nostra provincia, che oggi quasi abbandonata, merita invece il più grande interesse. È la Chiesa di S. Lorenzo in Asciano (comunemente detta di S. Francesco) del soppresso Convento dei Padri Minori Conventuali, che il Pecci dice «la principale e più nobile» fra le chiese di Asciano ed il Repetti bene a ragione chiama «la grandiosa Chiesa».¹

A distanza di oltre un secolo da queste parole di Emilio Baroni, che per primo dava conto nel dettaglio della decorazione delle pareti di San Francesco ad Asciano,² entrare in chiesa trasmette ancora la sensazione di una scoperta, come imbattersi in un'opera inedita, come rinvenire una fonte dimenticata, come scovare un faldone della fototeca sfuggito all'archivista e tutto da sistemare.

Basta uno sguardo alla grande aula vuota [III-VI] per cogliere quanto ricche e diversificate, per epoche e stili, siano le testimonianze artistiche che ancora sopravvivono della *facies* più antica. Si intuisce la stratificazione della martoriata tessitura parietale, fatta di affreschi, soprattutto, ma anche di statue lignee e di grandi altari controriformati in stucco. Si avverte lo scorrere del tempo sulla pelle di un organismo multiforme, con le radici piantate nel secolo di Giotto e il tronco cresciuto nel Rinascimento e nel Barocco [XVIII]. E se prima si è stati al locale Museo Civico e d'Arte Sacra di Palazzo Corboli,³ dove sono conservate tante opere un tempo in chiesa, aumenta l'impressione di trovarsi all'interno di un importante monumento/documento dell'arte toscana, la cui storia accidentata è tutta da ricostruire.

Ero arrivato ad Asciano durante le perlustrazioni del territorio fatte allo scopo di saggiare la consistenza delle chiese francescane dell'antica Provincia Tusciae, una ricognizione preliminare che doveva servire per una mappatura di quelle cinquanta fondazioni censite alla fine del XIV secolo, tra

monumenti celeberrimi ed eremi dimenticati, tra ruderi ed edifici completamente trasformati nei secoli successivi, tra tante chiese che ancora svolgono la loro funzione pastorale e complessi musealizzati. Alla base vi era la volontà di approfondire alcune tematiche che accomunano gli edifici dei Conventuali in Toscana nei primi secoli della loro storia, facendo particolare attenzione alla decorazione scultorea e pittorica in relazione all'articolazione degli spazi liturgici e architettonici, alla posizione del tramezzo e alle sue implicazioni, al ruolo dei patronati privati e delle cappelle, alle trasformazioni che l'organismo chiesastico ha subito nel tempo, ma senza perdere di vista l'analisi della materialità e dello stile delle opere d'arte.

L'incontro con San Francesco di Asciano ha imposto, come sempre avviene in questi casi, un cambio di programma. La sfida di ricucire quella tessitura parietale, di dare un senso ai frammenti di un mosaico scomposto, e di rapportarli da un lato all'edificio stesso e alla sua storia, dall'altro a fenomeni artistico-culturali di più ampia portata, è stato il motore della ricerca che qui si presenta.

Da un lato si è trattato di fornire un primo inquadramento stilistico degli affreschi della chiesa, in larga parte inediti; contemporaneamente si è cercato di reperire quelle notizie storiche e documentarie che potessero gettare luce sulla costruzione del contenitore, sull'erezione e dedizione dei suoi altari, sulle famiglie che nel corso dei secoli si sono avvicendate nella committenza dei più importanti arredi liturgici. Lo scopo è stato quello di fornire una lettura integrata del monumento, basata sull'incrocio dei dati provenienti dalle fonti scritte con le testimonianze architettoniche e quelle più propriamente artistiche; un tentativo di restituzione mentale dell'assetto della chiesa, non limitata ad un unico momento della sua storia, bensì osservata in una prospettiva diacronica di lunga durata, nell'ottica di una continua evoluzione dell'arredo sacro, che coinvolge opere realizzate ancora prima della costruzione dell'edificio nelle forme in cui lo vediamo oggi, e altre che andarono a sostituire, so-



2. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta della parete destra, prima del restauro (Foto Hutzell, 1982).

prattutto nel corso del XVII e XVIII secolo, quelle realizzate tra Tre e Quattrocento.

D'altro canto la varietà delle problematiche emerse nel corso del lavoro e i contenuti che si andavano ricomponendo hanno permesso di recuperare un respiro più ampio, e di misurare come l'approfondimento di un singolo caso di studio, assunto come centro di una rete più grande – la fitta maglia delle fondazioni francescane toscane delle origini – permetta di inanellare dati provenienti da contesti diversi e di farli reagire per produrre una conoscenza di più vasta

portata, che travalichi cioè i confini di una monografia *stricto sensu*.

Il quadro che ne è emerso non è – né voleva o poteva essere – completo; gli interrogativi che permangono sono molti, così come i possibili ulteriori approfondimenti. Eppure è sufficiente per inserire a sua volta la tessera del San Francesco di Asciano in un mosaico più grande e in via di definizione, ancora per molti versi sfuocato e magmatico, ma la cui cifra caratteristica sembra sempre di più costituita da ricorrenti dinamiche di interscambio tra opere d'arte e involucro ar-



3. Asciano, chiesa di San Francesco, volta della cappella maggiore, prima del restauro (Foto Braune, 1981).

chitettonico, tra committenti laici e comunità religiose, tra fenomeni generali e microstoria particolare, più genericamente tra oggetti e contesto. Questo mosaico, o quadro generale, è sfuocato in quanto, a fronte di una grande messe di dati sui conventi francescani toscani, spesso dovuta a studi eruditi, sia locali sia interni all'Ordine, sono ancora pochi i casi sul territorio studiati da questo punto di vista, organico e interdipendente; né è facile imbattersi in lavori di sintesi che esulino dalla riproposizione di informazioni inserite in compartimenti stagni, come è oltremodo frequente negli studi di storia dell'architettura, in cui tipicamente vengono riproposte pagine di piante spesso considerate astoricamente. Magmatico lo è in quanto la più avvertita storiografia artistica, che concorre alla definizione di quelle dinamiche interconnesse cui si faceva riferimento prima, ha tra i suoi frutti migliori la continua evoluzione e il continuo riassetto delle idee che abbiamo su un singolo monumento, travolte subito dopo da ulteriori considerazioni e approfondimenti, come nel caso celeberrimo della basilica assisiense, il che rende ancora difficile una stabilizzazione del panorama storico.

Dunque una nuova tessera. Come in un puzzle, la chiesa francescana di Asciano si lega per i modi e i tempi della costruzione a quella di Cortona, che, come si cerca di dimostrare, non è affatto di medio Duecento bensì sensibilmente più tarda (capitolo II). Le vicende del patronato sulla cappella maggiore la mettono in stretta relazione a quelle di San Gimignano, di Pistoia e di Colle Val d'Elsa, ma anche a di-

versi casi domenicani (capitolo III). Il polittico a sette scomparti di Lippo Memmi che si trovava sull'altare maggiore – di cui rimane solo la *Madonna col Bambino e donatore* [VII] – consente di ragionare sul ruolo delle botteghe senesi nell'elaborazione di articolate macchine d'altare a più registri tra primo e secondo quarto del XIV secolo (capitolo III). Precisazioni su singoli artisti sono venute da nuove attribuzioni, come nel caso di Jacopo di Mino del Pellicciaio e Agostino di Marsilio (capitolo IV), oppure dalle fonti, come per la data dell'*Incoronazione della Vergine* del Riccio [XVIII] o la conferma della paternità di Rutilio Manetti e la data 1630 per la *Visione di san Felice da Cantalice* [XIX] (Capitolo I), offrendo lo spunto per indagarne l'attività che spesso fu fortemente legata nel tempo all'Ordine francescano.

Brevi cenni sull'insediamento minoritico in Toscana e sulla storia di Asciano

Le chiese francescane della Provincia Tusciae costituiscono un tessuto storico di grande importanza, in quanto espressione di un movimento che più di altri ha inciso nella vita religiosa, sociale e politica, e a ricaduta su quella artistico-architettonica nel tardo Medioevo.⁴ La Toscana, insieme naturalmente all'Umbria, mostra più di altre aree i segni di questa vera e propria colonizzazione che l'Ordine attuò entro pochi decenni dalla sua nascita; l'istituzione della



4. Asciano, San Francesco, parete sinistra della cappella di Santa Margherita, prima del restauro (Foto Sansoni, ante 1982).

Provincia Tusciae risale al 1217, quando, ancora vivo frate Francesco, si cercò di dare un'organizzazione al nascente movimento religioso. Questa prima unità territoriale, che comprendeva le attuali regioni di Toscana, Umbria e Lazio, fu divisa già nel 1230 – sotto il generalato di fra Giovanni Parenti – tra la Tuscia, corrispondente circa all'odierna Toscana, il Ducato di Spoleto, ovvero l'Umbria (detta poi Provincia Sancti Francisci), e il Ducato Romano (poi Provincia Romana). La divisione teneva conto dei confini delle diocesi del tempo, tant'è che della Tuscia non facevano parte Sansepolcro, che si trovava nella diocesi di Città di Castello, e pertanto ricadeva nella Provincia Sancti Francisci, e Pitigliano, che rientrava in quella Romana, mentre era inclusa Castel (poi Città) della Pieve, al tempo in diocesi di Chiusi. Un'ulteriore divisione in custodie si attuò dal 1239, quando furono individuate sette fondazioni di riferimento in cui organizzare la provincia: Firenze, Lucca, Pisa, Siena, Massa Marittima, Chiusi e Arezzo. Anche in questo caso si utilizzarono tendenzialmente i confini delle diocesi, ma non fu una regola ferrea, e l'esempio di Asciano sta a dimostrarlo. Il convento che vi sorse fu incluso nella custodia senese, in-

sieme a quelli di Poggibonsi (San Lucchese), Colle Val d'Elsa, Volterra, e ovviamente Siena; tuttavia dal punto di vista ecclesiastico la pieve (poi collegiata) di Sant'Agata, chiesa madre del borgo scialengo, faceva parte della diocesi aretina, ovvero di quella cintura di pievi collocate tra il Chianti e la Val di Chiana che furono oggetto di una secolare contesa tra i vescovi di Siena ed Arezzo, di cui si ha testimonianza addirittura dal 714.⁵ A differenza di molte altre, la pieve ascianese rimase però sempre fedele al vescovo di Arezzo, anche dopo l'annessione stabile del paese nell'orbita politica ed economica di Siena nel 1175 (ma in modo indiretto anche da prima).⁶ I Francescani dovettero riconoscere tale realtà, e, anche per questioni di prossimità, legarono il convento all'area di influenza senese, ma il legame ininterrotto con l'altro polo della Toscana meridionale non fu senza conseguenze sul piano artistico, favorendo l'arrivo ad Asciano di maestri di probabile formazione aretina, almeno in un primissimo momento, come si può arguire dall'analisi degli affreschi della cappella maggiore, nonché dalla testimoniata presenza di una tavola con *San Francesco* assimilabile a quelle firmate da Margarito d'Arezzo.



5. Asciano, chiesa di San Francesco, tratto orientale della parete destra, prima del restauro (Foto Hutzel 1982).

I conventi francescani, chiamati semplicemente *loci*, nascevano a distanze relativamente regolari, a un giorno di cammino l'uno dall'altro, corrispondente a circa venti-venticinque chilometri, quanto misura appunto il percorso da Siena ad Asciano, e da Asciano a Lucignano, in Val di Chiana (già in custodia aretina), che a sua volta è posto alla stessa distanza da Cortona, sedi di altrettanti *loci* minoritici. Altra nota "regola" delle fondazioni era la loro collocazione lungo le principali direttrici viarie in uso nel Duecento, facilitando gli spostamenti dei frati questuanti, e assecondando la vocazione cittadina e secolare dell'Ordine, che lo stesso Francesco voleva a contatto con il mondo: Asciano infatti si trovava sulla strada di origine romana che conduceva da Siena a Perugia, e poi da lì, tramite i passi appenninici, fino all'Adriatico. L'economia stessa di Asciano doveva molto a questa posizione, grazie alla quale già dal XII secolo era divenuto sede di importanti mercati settimanali ed annuali.⁷ Per questo motivo le mire espansionistiche di Siena si fecero sempre più pressanti fino ad arrivare ad un pieno controllo del comune scialengo, testimoniato dalle regole per l'elezione delle cariche del *rector* e del *syndicus* fissate nel *Consti-*

tutus di Siena del 1262. L'arrivo dei Minori e la fondazione del *locum* coincide, non a caso, con il periodo di maggiore vitalità ed espansione del paese, che nel Duecento, al di là dei rapporti più o meno conflittuali con la città, si era ormai liberato dal dominio feudale della famiglia degli Scialenghi e costituito come libero comune, testimoniando una volta di più quello stretto rapporto tra la predicazione mendicante e l'ascesa delle città codificate ormai mezzo secolo fa da Jacques Le Goff.

Le prime fondazioni dei Minori si distribuirono sul territorio toscano con «saggezza spaziale e politica», differenziandosi, a seconda del luogo specifico, in: suburbane, nei pressi di una grande città e volte a riqualificare uno spazio ai margini dell'abitato spesso semi-abbandonato o mal gestito; castellane, all'interno di borghi di piccole e medie dimensioni; ed eremitiche, con particolare vocazione a luoghi di vita ascetica.⁸ Tenendo presente tale suddivisione, invero meno rigida e schematica, possiamo notare che il *locum* di Asciano, la cui fondazione non è documentata ma che tramite fonti indirette si può collocare ancora entro la prima metà del XIII secolo, si configura più come un tipo di insediamento

urbano, data anche la notevole consistenza demografica tra Due e Trecento del vivace borgo mercantile.⁹ I Minori infatti si sarebbero stabiliti *ab origine* sul cosiddetto *planum prati*, l'altura all'esterno delle mura del paese [I] su cui – stando alla narrazione storica del Repetti¹⁰ – sarebbe sorto precedentemente l'antico cassero feudale, distrutto dai senesi nel 1175; qui avrebbero occupato una chiesetta dedicata a san Lorenzo, verosimilmente concessa loro dal clero locale. Difficile stabilire se, come vuole la tradizione, ciò sia avvenuto nel 1212, al tempo cioè del passaggio da Siena e nei suoi territori di Francesco stesso,¹¹ ma la presenza di opere duecentesche ricordate nel convento nella *Descrizione* di frate Ludovico Nuti (1664-1668), tra cui una *Croce* dipinta con ai lati *Storie della Passione* e in calce la data 1229, testimonia l'antichità di quel primitivo insediamento. Più avanti, nell'ultimo quarto del Duecento, si avviarono i lavori per realizzare una chiesa completamente nuova, mentre alle strutture conventuali si lavorò fino almeno alla metà del secolo successivo.

Tale processo insediativo inserisce Asciano nell'alveo più tipico dei *loci* minoritici centro-italiani, in cui la sequenza delle fasi di stanziamento ed edificazione ritorna con un'altissima frequenza: dopo l'arrivo nei centri in espansione, i frati ottengono dal clero secolare piccole chiese o cappelle preesistenti poste ai margini degli abitati, spesso fuori le mura, per lo più edifici in disuso o bisognosi di una ristrutturazione; dalla metà del secolo si assiste sovente allo spostamento della comunità all'interno degli abitati, o perché invitati dai Comuni stessi, o perché l'ingrandimento delle mura comporta *de facto* l'annessione dei conventi.¹² Allo stesso tempo prende avvio una fase edificatoria vera e propria, incentrata sia sulla chiesa, sia sugli edifici utili alla vita di comunità in forte crescita per numero di frati e per varietà di attività svolte all'interno dei conventi. Tale fase, spesso transitoria (assente ad Asciano), fu in poco tempo superata da una nuova campagna di lavori avviata negli ultimi decenni del Duecento (o anche ai primi del Trecento) che porterà, specie nei contesti cittadini, a una monumentalizzazione senza precedenti, che consentì a molte chiese mendicanti di rivaleggiare per dimensioni e ricchezza degli arredi finanche con le chiese cattedrali.¹³

Le dimensioni ragguardevoli del complesso francescano ascianese rispondono all'aspirazione non solo degli abitanti del paese, ma anche, significativamente, di figure nuove provenienti da Siena. Un fenomeno interessante per quel che riguarda i rapporti tra la situazione economica e la costruzione e decorazione della chiesa è infatti quello del "ritorno alla terra" delle grandi famiglie senesi all'aprirsi del Trecento, sintomo della contrazione della fortuna commerciale della città sulle piazze internazionali, che tra i suoi effetti ebbe quello del reinvestimento degli ingenti capitali ritirati dai mercati in proprietà fondiaria:¹⁴ ad Asciano furono i Tolomei, i Bandinelli e i Gallerani ad investire massicciamente nell'economia locale, sia in termini di acquisto di terra appunto, sia nella partecipazione azionaria (in quote) nei mulini, una delle principali attività produttive data la

presenza di acqua e di vaste coltivazioni a grano.¹⁵ Saranno le stesse famiglie a farsi carico delle più importanti commissioni artistiche ascianesi del Trecento, *in primis* per la chiesa di San Francesco, nonché della costruzione di grandi palazzi all'interno del tessuto urbano, testimonianze assertive di una presenza stabile, e per traslato del controllo stesso di Siena sul territorio.

Le scelte artistiche di questi committenti ricaddero per lo più su pittori e scultori senesi, secondo quelle dinamiche messe in luce in modo limpido da Enrico Calstelnuovo e Carlo Ginzburg, ormai quasi quarant'anni fa:

Un caso diverso sarà quello dei committenti, provenienti da un centro importante, che lasciano tracce del loro passaggio in periferia. Sono vescovi, luogotenenti, governatori, abati commendatarii che si compiacciono di commissionare per la loro temporanea sede opere che rivelino la loro origine, i loro viaggi, la loro elevata posizione sociale e culturale.¹⁶

Ad Asciano i grandi mercanti e possidenti senesi chiamarono artisti cittadini a decorare palazzi e chiese: i Bandinelli affidarono a Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero la decorazione profana della loro residenza;¹⁷ Jacopo Scotti si rivolse a Urbano da Cortona, senese di adozione, per la realizzazione della propria lastra tombale da collocare in Sant'Agostino;¹⁸ per San Francesco ci sono notevoli indizi per legare sia la *Madonna col Bambino* di Lippo Memmi [VII] sia la campagna a fresco di Jacopo di Mino del Pellicciaio [IX-X] alla committenza di Antonio Tolomei.

Proprio l'esempio degli artisti senesi attivi nella Toscana meridionale si presta a tratteggiare il fenomeno della penetrazione culturale della città in aree di recente sottomissione dal punto di vista politico, o anche ancora da assoggettare, come è il caso delle opere realizzate da Duccio di Buoninsegna, Goro di Gregorio e Ambrogio Lorenzetti per Massa Marittima prima dell'annessione ai domini di Siena nel 1336.¹⁹ Ad Asciano la questione non consiste tanto nella necessità di rafforzare tramite messaggi culturali un predominio politico, ormai da tempo acquisito, quanto in una sorta di rifeudalizzazione del contado, perseguita da un ceto mercantile che tende ad emulare quella classe nobiliare e guerresca ormai tramontata, ma che lontana dai centri aveva avuto lungo corso almeno fino al XIII secolo.

San Francesco ad Asciano offre spunti di riflessione anche riguardo le dinamiche che coinvolgono gli stessi artisti senesi e le loro opere.²⁰ Lippo Memmi potrebbe aver inviato da Siena il polittico per l'altare maggiore, mentre Jacopo di Mino, coadiuvato dalla bottega, dovette trasferirsi ad Asciano per un lasso di tempo consistente, a giudicare dall'ampiezza dell'intervento che è possibile ascrivergli, per altro a una data, verso il 1345 circa, in cui non aveva ancora trovato piena affermazione nella capitale. Se Jacopo rientra tra quegli artisti che «dal centro si spostano verso aree che più che periferiche potrebbero chiamarsi subordinate»,²¹ diverso è il caso del possibile Giovanni d'Asciano, ricordato dalle fonti ma a



6. Asciano, chiesa di San Francesco, Altare nuovo di San Francesco, prima del restauro, con la statua di San Filippo Neri ancora *in situ* (Foto Braune, 1981).

cui finora non si sono collegate opere certe: se è giusta l'idea proposta in questa sede di riferirgli gli affreschi dell'angolo tra la controfacciata e la parete sinistra, datati 1372, saremmo di fronte a un pittore "di provincia" attratto dal centro, dove si sarebbe formato a stretto contatto con Lippo Memmi, per ripiegare più tardi nel borgo natio, dove la sua arte avrà continuato ad godere di un certo apprezzamento da parte della committenza. Ancora differente è la vicenda di Agostino di Marsilio [XIV], a cui si possono riferire ben quattro interventi nella chiesa minoritica ascianese: di origine bolognese ma residente stabilmente in Toscana almeno dal 1429, esponente ritardatario della tradizione tardogotica, fu a lungo attivo per i borghi che costellano il territorio tra Arezzo e Siena, dove pure trovò, a partire dal 1440, un certo spazio come pittore di volte ed elementi decorativi. Egli rispecchia il mondo di quei conservatori che in provincia trovarono modo di lavorare a lungo e con profitto, potendosi permettere di ignorare completamente le novità prodotte nel centro, ovvero quelle di Sassetta, di Domenico di Bartolo o più tardi di Vecchietta.



7. Asciano, chiesa di San Francesco, Altare nuovo del Crocifisso, prima del restauro, con la *Crocifissione* di Francesco Nasini ancora *in situ* (Foto Hutzler, 1982).

Non solo: non tutto quello che si trova in San Francesco è riconducibile alla cultura senese. Come accennato, la più antica testimonianza figurativa, gli affreschi della cappella maggiore, eseguiti a cavallo fra Due e Trecento, non mostra che pochi punti di contatto con il mondo di Guido da Siena o di Duccio, mentre denuncia una formazione cimabuesca dell'artista, che forse era di origine aretina; più avanti, una nicchia della parete destra, corrispondente a un altare dedicato a sant'Antonio abate, venne dipinta da un pittore che ha molto in comune con la scuola orvietana dell'ultimo quarto del Trecento [XIII], mentre un'altra nicchia della parete sinistra ospita una *Crocifissione* che sembra uscita dal pennello di una contofigura del Sodoma, grondante umori lombardi, e cioè prima dell'acclimatamento in Toscana del pittore vercellese [XVI]. Dalla bottega fiorentina dei Della Robbia viene la pala dell'altare di San Raffaele arcangelo [XVII, I.20], sulla parete destra; ancora più tardi, all'inizio del Settecento, un committente ascianese che aveva soggiornato a Bologna, frate Giovan Battista Pasquini, chiese a un pittore di quella città – Donato Creti [XX] – una pala per la

cappella di San Lorenzo (oggi conservata in Palazzo Corboli).

L'importanza di questo monumento della provincia senese supera dunque la sua collocazione geografica e storico-politica, ponendosi in maniera dialettica in rapporto alle direttrici artistiche che attraversano l'Italia centrale dal XIII fino almeno al XVI secolo, giustificando la scelta di assumerlo come un punto di osservazione per misurare fenomeni complessi che non possono essere ridotti a schematizzazioni storiografiche. Ciò rende necessario una molteplicità di approcci metodologici a seconda dei problemi affrontati, tenendo presente che l'unità delle argomentazioni è rappresentata sempre dallo stesso monumento e dalla sua storia.

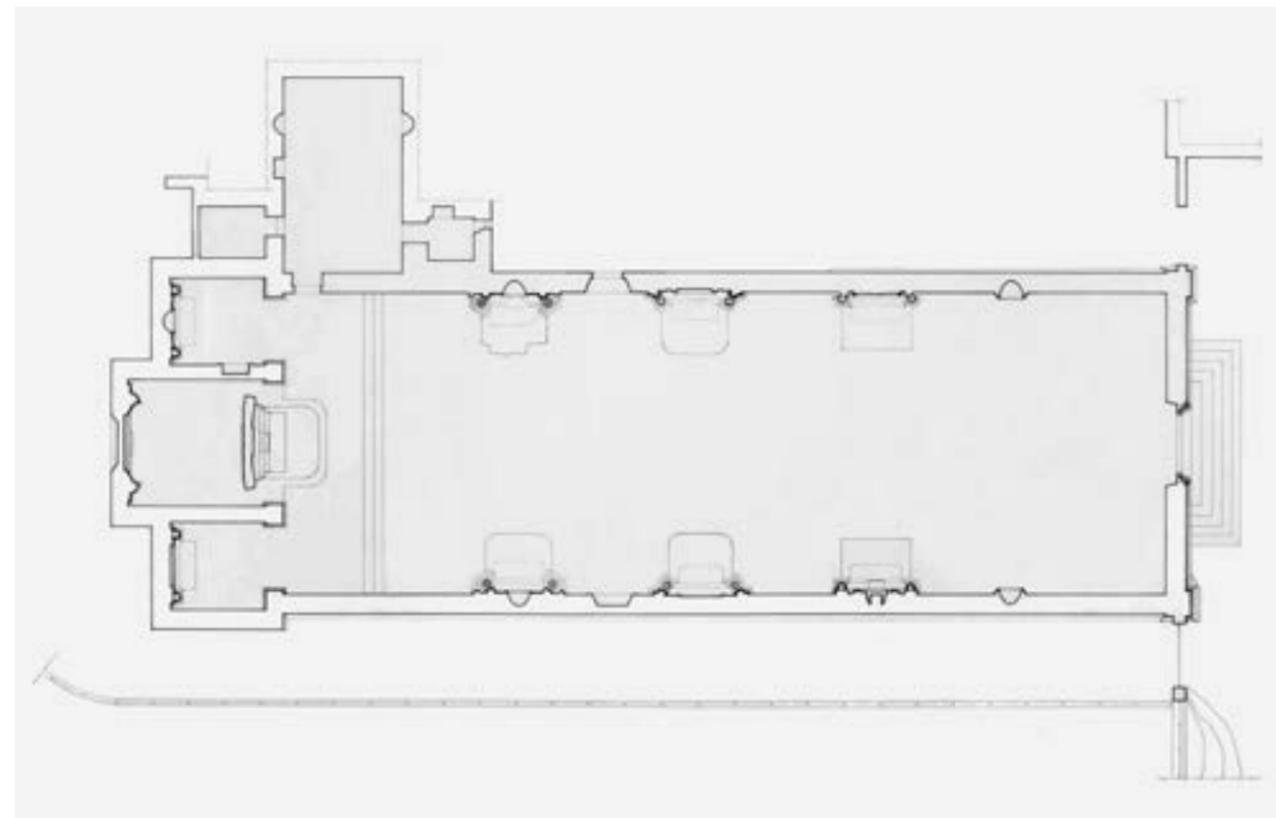
In Soprintendenza

Storia antica e storia recente. La chiesa di San Francesco ad Asciano è di proprietà demaniale, la giurisdizione compete alla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo²² e la gestione corrente al Comune.²³

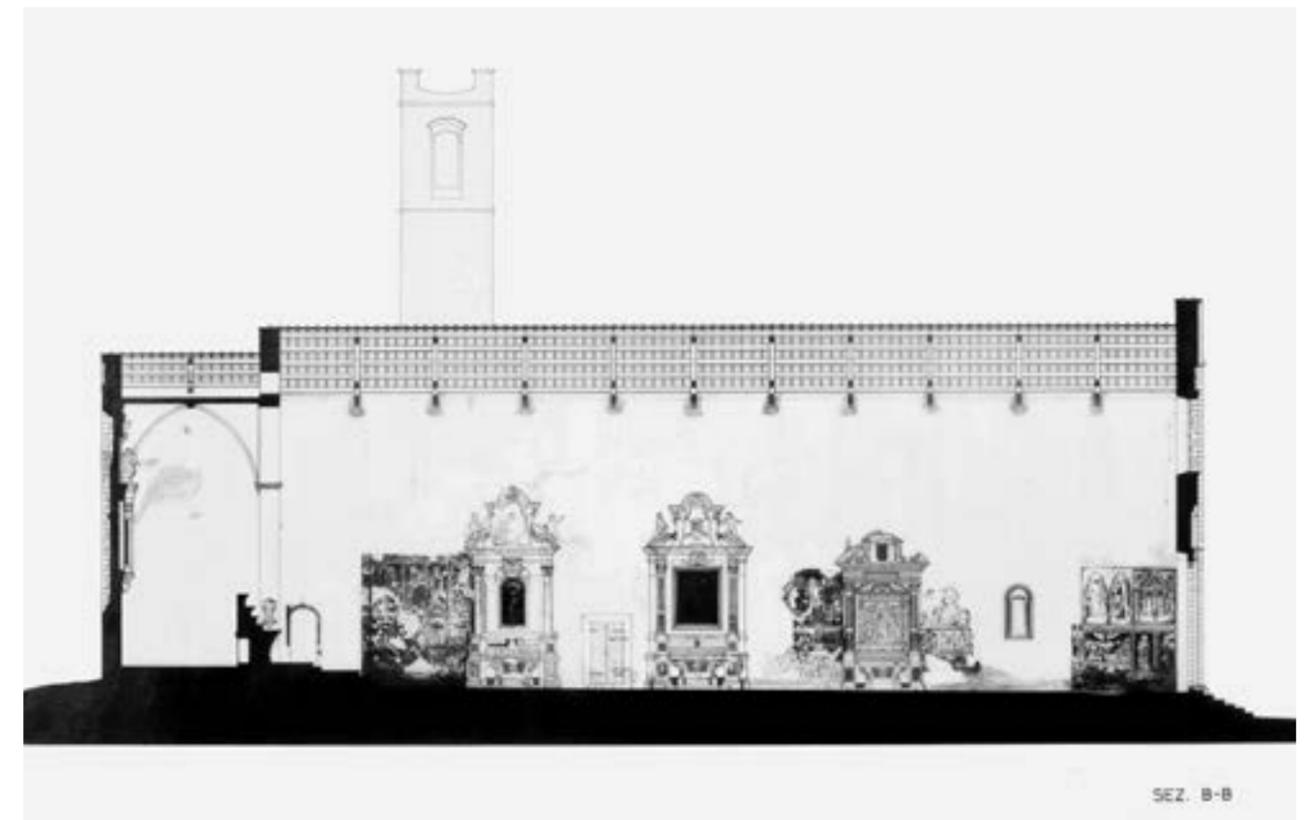
Come la stragrande maggioranza dei conventi toscani anche quello di Asciano era stato soppresso nel 1808, data dopo la quale si perdono le tracce dell'intero archivio conventuale.²⁴ Una *Narrazione storica della compagnia laicale di Sant'Antonio Abate*, conservata in originale nell'archivio

della collegiata di Sant'Agata di Asciano, ci informa che la detta associazione era nata nel 1826 con lo scopo precipuo di prendersi cura e gestire la chiesa; verso la fine del secolo pare esserle subentrata un'altra compagnia, dedicata a san Crispino, evidentemente con le stesse funzioni, mentre poco dopo, ai primi del Novecento, si ha notizia di una contesa sulla proprietà dell'immobile tra il parroco di Asciano e la Congregazione Benedettina Olivetana, del vicino monastero di Monte Oliveto Maggiore. L'avvio dei lavori di ristrutturazione e restauro all'inizio degli anni ottanta comportò la necessità di precisare con esattezza la proprietà del monumento, che versava in stato di abbandono, cosa che del resto emerge con evidenza in tutto l'arco del XX secolo [Intro.1-3]. Con lettera del 20 gennaio 1982 l'Avvocatura dello Stato, cui si erano rivolte le due Soprintendenze senesi dopo accesi contrasti con il parroco Angiolo Sadotti,²⁵ precisò che San Francesco, incamerata dal Governo francese nel 1808 e quindi passata nel demanio del Granducato di Toscana restaurato nel 1814, non era mai stata alienata, e quindi dovesse considerarsi di proprietà dello Stato Italiano.²⁶ Il 23 aprile del 1985 l'Ufficio Tecnico Erariale di Siena consegnava a titolo definitivo il possesso della chiesa alle Soprintendenze, atto confermato dal Ministero dei Beni Culturali il 22 marzo 1986.

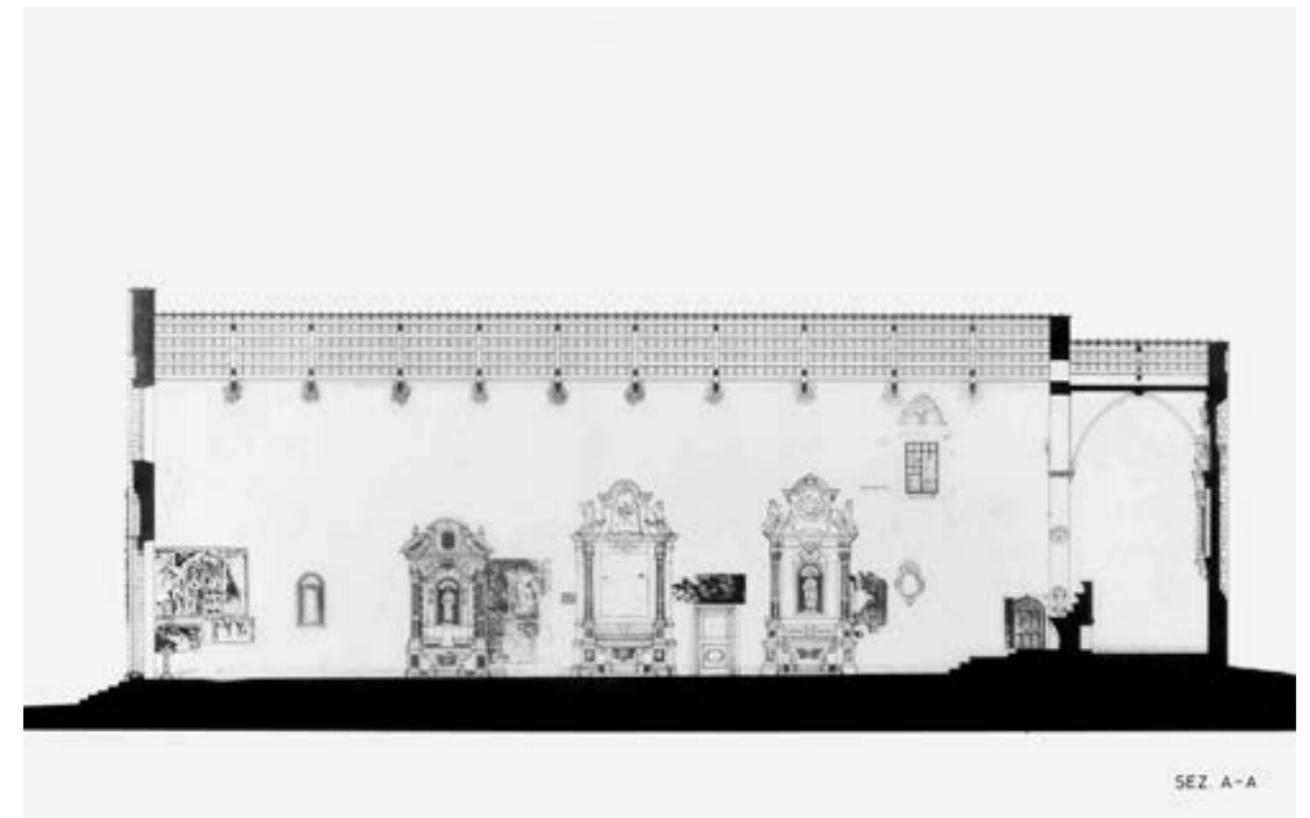
L'interesse delle strutture della tutela datava ben prima di questa conferma, come si legge nei documenti conservati presso le due sedi senesi,²⁷ che raccontano la storia recente dell'edificio, dopo la ricognizione territoriale dell'ispettore



8. Pianta della chiesa di San Francesco ad Asciano (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).



9. Rilievo della parete destra interna della chiesa di San Francesco ad Asciano, prima del restauro (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).



10. Rilievo della parete sinistra interna della chiesa di San Francesco ad Asciano, prima del restauro (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).

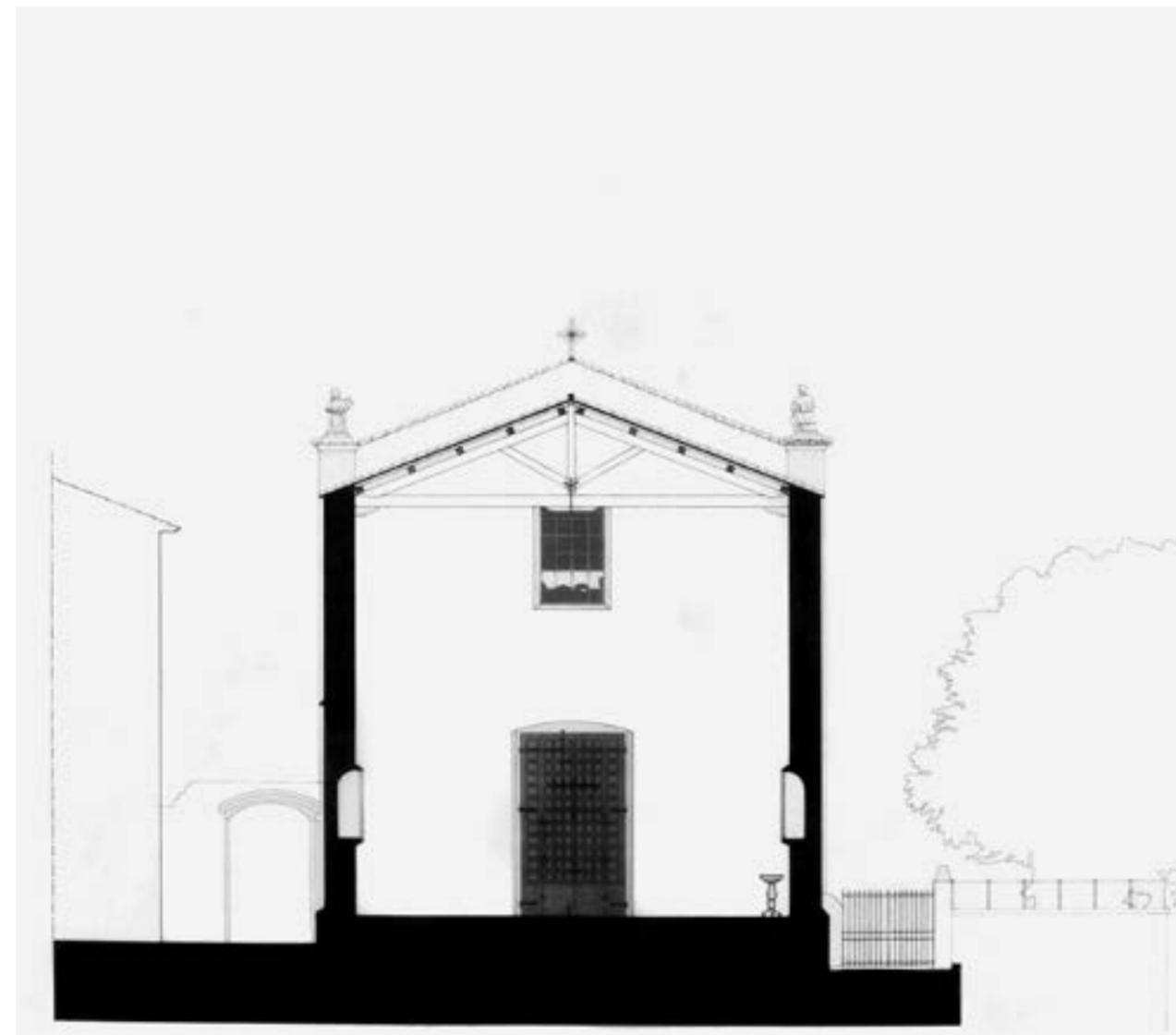


11. Rilievo della tribuna presbiteriale della chiesa di San Francesco ad Asciano, prima del restauro (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).

Francesco Brogi (1862-1865), e le note inserite da Giovan Battista Cavalcaselle nei suoi celebri volumi sulla pittura italiana, che già avevano annoverato le molte opere d'arte mobile e i moltissimi affreschi (ancorché descritti genericamente) che affioravano al di sotto di uno strato di scialbo steso in epoca barocca [Intro.4-5].²⁸

La prima menzione documentaria risale al 14 gennaio 1894, quando il Regio Ispettorato degli Scavi di Antichità scriveva all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana, relazionando sul sopralluogo effettuato in chiesa dal restauratore fiorentino Dario Chini (zio del più celebre Galileo), incaricato di effettuare dei saggi alle pareti: i risultati dimostravano che sia le tre cappelle absidali, sia le pareti dell'aula, erano ricche di pregevoli affreschi del Tre e del Quattrocento, «di scuola fiorentina e senese», relativamente ben conservati al di sotto dello scialbo, e per questo si auspicava un intervento più ampio. A quella data

la chiesa era retta dalla Compagnia di san Crispino, priva però dei mezzi per finanziare i lavori. Il sindaco di Asciano si diceva pronto a contribuire, e lo ribadiva in una lettera del 20 maggio, riservandosi di decidere una volta saputo l'ammontare definitivo della cifra necessaria. Non si conservano i documenti successivi ma evidentemente non si avviò alcuna operazione, giacché nel 1906 Emilio Baroni pubblicava un breve articolo – citato in apertura – in cui lamentava una situazione di degrado, puntando il dito in particolare sulla mancata attuazione di accordi presi dal sindaco negli anni precedenti per risanare l'edificio e «liberare dalla calce» gli affreschi che affioravano in più punti.²⁹ Due anni dopo, nel 1908, in una lettera della neonata Soprintendenza senese al ministro della Pubblica Istruzione Luigi Rava si accennava sia agli affreschi sia alle opere mobili presenti in chiesa, in particolare alla *Madonna col Bambino* che era stata esposta poco prima, nel 1904, alla grande “Mostra dell'Antica Arte



12. Rilievo della controfacciata della chiesa di San Francesco ad Asciano, prima del restauro (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).

Senese”, e creduta di Sano di Pietro.³⁰ Gli affreschi erano di nuovo ricordati nella perizia del restauratore senese Domenico Brizi nell'ottobre del 1909 e nella lettera seguente con cui la Soprintendenza dava il suo avallo per eseguire dei lavori ma solo per una parte della parete sinistra.

Ulteriori interventi di consolidamento avvennero all'indomani della prima guerra mondiale (1918-1919), durante la quale c'era stato un braccio di ferro tra la Soprintendenza e il Genio Militare che voleva requisire la chiesa per farne un deposito di fieno e grano;³¹ nel 1926 si ha notizia del restauro delle porte, mentre nel 1929 viene saldata al fiorentino Enrico Calzolari una *tranches* dei restauri dei dipinti della chiesa che si dicono essere a buon punto.

In una lettera del 31 luglio 1931 il parroco di Asciano informava il soprintendente Peleo Bacci della caduta di un trave della copertura, e rafforzava la sua richiesta di intervento ricordando i lavori già effettuati dalla stessa Soprin-

tendenza nel 1908, nel 1919 e nel 1926, riferendosi esplicitamente alla riscoperta e al consolidamento degli affreschi. Tuttavia il 15 ottobre 1937 usciva sulla *Nazione* (sezione locale riguardante la cronaca di Asciano), un articolo in cui era denunciato il grave abbandono in cui versava la chiesa francescana: le finestre senza vetri, il tetto scoperchiato in più punti, le opere d'arte che rischiavano la distruzione, in particolare la *Madonna col Bambino* «di Lippo Memmi», la pala in terracotta invetriata dei Della Robbia e le *Storie della Passione* a fresco «di Giovanni d'Asciano». È in piena guerra, nel 1942, che il soprintendente Raffaello Niccoli preleva la tavola di Lippo per portarla al sicuro nella Pinacoteca senese, e lo stesso chiede di fare con la statua del *Sant'Antonio abate* e il gruppo ligneo dell'*Annunciazione* di Francesco di Valdambriano.

Alla ripresa della normalità, nel 1946, si procedette allo stacco delle *Storie della Passione* della parete destra, oggi

conservate nel Museo di Palazzo Corboli [IV.52-53].³² Tuttavia ciò non fu il preludio di una vasta campagna di restauro e la chiesa continuò ad essere sostanzialmente ignorata e inutilizzata.³³ Soltanto negli anni sessanta venne rifatta la copertura, occasione in cui temo che siano andate definitivamente perdute le decorazioni delle capriate originali, che dalla *Descrizione* di Ludovico Nuti sappiamo segnate dalle date di costruzione. Le procedure per un restauro complessivo si misero in moto soltanto più tardi, quando alla guida della Soprintendenza ai Beni Artistici senese si trovava Pietro Torriti, ed ebbero inizio con la ristrutturazione del pavimento tra il 1979 e il 1980. Si infittiscono da queste date in avanti le relazioni storiche e i preventivi di spesa sia per il consolidamento strutturale dell'edificio, sia per quello degli affreschi alle pareti; ottenuto il parere definitivo sulla proprietà della chiesa e dei suoi arredi, in data 2 settembre 1982 la responsabile di zona dell'ex Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Cecilia Alessi consegnava in deposito temporaneo al preposto della collegiata di Asciano, don Angiolo Sadotti, le opere d'arte mobili di San Francesco, preludio al restauro vero e proprio avviato nel 1985.³⁴

Questo venne condotto dall'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, e guidato da Letizia Franchini, coadiuvata, per la parte concernente gli affreschi, da Cecilia Alessi. Per l'occasione furono approntati i rilievi architettonici che qui si pubblicano per la prima volta [Intro.8-12, II.23-24]. Nei documenti si trova traccia dello scontro tra le due istituzioni sulla riapertura o meno delle finestre antiche della navata: i responsabili delle pitture invocavano la riapertura, a causa della forte umidità riscontrata in chiesa, che faceva temere per la sorte dei murali,³⁵ ma la direzione dei lavori negava questa possibilità, adducendo come motivazione che la chiesa si presentava

in redazione barocca (in parte seicentesca in parte settecentesca) in cui la disposizione degli altari non ha minimamente tenuto conto della posizione delle finestre, comprendone buona parte e comunque non rispettando gli interessi delle finestre stesse. La riapertura parziale delle finestre non farebbe che accrescere la confusione generata dalla sovrapposizione degli affreschi e delle nicchie. Per conservare una certa leggibilità architettonica della chiesa, pur ammettendo la scoperta degli affreschi nella zona occupata dagli altari, questa Soprintendenza non può consentire ad una riapertura delle finestre gotiche, che sarebbe per di più solo parziale e casuale, e sarebbe oltretutto aggravata dal fatto che delle finestre originali si ha solo la posizione e qualche frammento, in quanto la maggior parte è stata totalmente rifatta, si ritiene agli inizi del secolo, con materiali diversi da quelli originali.³⁶

Si cercò di ovviare al problema creando uno scannafosso esterno, ma sembra di capire che le scorie della *querelle* si siano protratte per anni, se nel 1988 Torriti rifiutava di riconsegnare ad Asciano le due statue dell'*Annunciazione* di Francesco di Valdambino motivando l'atto con la mancanza di condizioni minime di sicurezza. In quell'anno i tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze furono invitati a compiere delle misurazioni dell'umidità della chiesa, rilevandola costantemente tra l'80 e il 90%, sia a causa della mancata areazione dell'edificio sia per la presenza dei numerosissimi scheletri in disfacimento che si trovavano sotto il pavimento, che era privo di vespaio.

La disputa arrivò fino agli anni novanta, venendo stigmatizzata in un articolo sulla *Nazione* del 27 gennaio 1993, in cui l'associazione degli Amici di Asciano denunciava una situazione pericolosa per gli affreschi della chiesa a causa dell'umidità data dalla chiusura delle finestre medievali. Tuttavia i due soprintendenti, all'epoca Bruno Santi e Marisa Forlani Conti, rispondevano congiuntamente il giorno dopo con una lettera alla stessa testata (pubblicata il 31 gennaio), precisando come i lavori fossero stati sospesi d'ufficio dopo il decreto legge dell'11 luglio 1992, n. 333 sull'interruzione dei lavori pubblici, al fine di risanare la finanza pubblica – siamo nei mesi caldi di Tangentopoli – e che in ogni caso ingenti interventi di messa in sicurezza delle opere fossero già stati effettuati, sottolineando inoltre come soltanto da pochi anni si fosse chiarita la questione della proprietà dell'immobile, che nel corso del tempo era stato per lunghi anni adibito a magazzino e tenuto in condizioni di estremo degrado. Il 22 marzo gli Amici di Asciano, scrivendo ancora alla *Nazione*, mettono a disposizione un cancello ottocentesco da piazzare al posto dei battenti del portale maggiore, in modo da consentire la corretta deumidificazione della chiesa. Ma ciò evidentemente non avvenne se ancora mesi dopo, e di nuovo nel 1998, Santi tornava a denunciare le infiltrazioni d'acqua che danneggiavano pesantemente gli affreschi della zona presbiteriale e della parete destra, con il rischio di vanificare il recente intervento di restauro.

Nel corso degli ultimi anni, la chiesa è stata gestita per lo più dal Comune di Asciano, che l'ha utilizzata per eventi di varia natura, dalle esposizioni temporanee ai concerti. L'assenza di aperture, eccetto che per il finestrone secentesco in facciata e per la finestra ricavata nella bifora della parete sinistra, e di un sistema fisso di illuminazione elettrica ne rende più difficoltoso l'uso, ma si auspica al più presto – anche con l'aiuto che questo lavoro può fornire in termini di presa di coscienza del patrimonio artistico del monumento – una rifunzionalizzazione e una valorizzazione culturale stabile che, per la qualità intrinseca delle opere e del contenitore, ma soprattutto per i nessi che opere e contenitore stabiliscono, non merita di essere ulteriormente procrastinata.

1 Baroni 1906, p. 14.

2 La chiesa è nota sia come San Francesco sia come San Lorenzo al convento di San Francesco. Qui si preferisce tenere l'intitolazione originale, mantenuta per tutti i secoli in cui è stata retta dall'Ordine dei frati minori. A San Lorenzo, come si dirà, era intitolata la prima chiesa che i Francescani occuparono al loro arrivo nel borgo scialengo e che poi sostituirono con l'edificio che vediamo tutt'oggi.

3 D'ora in poi per comodità mi riferirò più spesso a questo come Museo di Palazzo Corboli, o più semplicemente Palazzo Corboli.

4 Nella vastità della bibliografia sull'argomento, per le brevi pagine che seguiranno mi limiterò a fare riferimento soprattutto ai quadri di sintesi di Roberto Salvatori (1982a; 1982b) e Martino Bertagna (1984), nonché agli studi di Luigi Pellegrini (1984a; 1984b; 1986; 1991; 1997).

5 Su questo fenomeno rimando a Maroni 1973, pp. 160-161 (con bibliografia precedente); Moretti-Stopani 1981, pp. 31-32, nota 9; Gabbrielli 1990, pp. 19-21. La chiesa di Sant'Agata, fondata all'inizio dell'XI secolo, ereditò il titolo di pieve dall'antica Sant'Ippolito, posta poco fuori l'abitato medievale, a cui si riferisce il documento del 714: su questo si veda F. Brogi, in *Sessiano* 2014, pp. 16-20.

6 La pieve di Asciano (elevata a collegiata nel 1542) rientrò sotto la giurisdizione del vescovo di Siena soltanto nel 1975: Archivio Arcivescovile di Siena (d'ora in poi AAS), Asciano, fascicolo C (1973-1981), *ad annum*.

7 Sulla storia di Asciano, con particolare riguardo ai secoli del basso Medioevo, si segnalano alcuni contributi significativi, utilizzati in questa sede: Liberati 1937; Barlucchi 1997; *Sessiano* 2014; *Vie d'acqua* 2015.

8 Si veda Bertagna 1984.

9 Verso il 1320 la popolazione contava tra i 3500 e i 3900 abitanti, un numero non lontano da quello di Grosseto ad esempio (circa 5000), che era sede vescovile: F. Brogi-F. Forzoni, in *Sessiano* 2014, p. 56.

10 Repetti 1833-1846, I, p. 154.

11 Sulla presenza di san Francesco nei diversi luoghi della regione in base alle notizie tratte dalle fonti agiografiche più antiche si veda adesso Pellegrini 2010; per quanto riguarda Siena e il suo territorio è ancora utile *San Francesco e Siena* 1927.

12 Sono noti rispettivamente il caso di San Francesco di Arezzo e quello fiorentino di Santa Croce, il cui convento, in origine *extra moenia*, venne ad essere incluso all'interno della trecentesca cerchia arnolfiana.

13 Per una casistica parziale si rimanda al capitolo II.

14 Sul fenomeno si vedano Piccini 2003, e, in relazione alle opere architettoniche, Gabbrielli 2010, pp. 163-165.

15 Si veda il volumetto a ciò dedicato, *Le vie d'acqua* 2015.

16 Castelnuovo-Ginzburg 1979, p. 344.

17 Sul ciclo si veda soprattutto il lungo articolo di Maria Monica Donato (1988); l'attribuzione ai due pittori senesi è di Alessandro Bagnoli (2002).

18 Si veda Munman 1993, p. 39, fig. 18.

19 Si veda Castelnuovo-Ginzburg 1979, p. 344.

20 Anche in questo caso si tiene come riferimento il quadro tracciato da Castelnuovo e Ginzburg (ivi, pp. 336-344 e *passim*).

21 Ivi, p. 344.

22 D'ora in poi SABAP-Siena. Quando questa ricerca si è svolta gli uffici senesi erano ancora suddivisi in Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo (abbreviato in SABAP-Siena) e Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Siena e Grosseto (SBAP-Siena): si farà riferimento a queste due entità per indicare dove si trova il materiale consultato.

23 Gli antichi edifici conventuali sono stati trasformati, dall'Ottocento in poi, in abitazioni civili.

24 Nell'Archivio di Stato di Siena, Conventi soppressi, *San Francesco di Asciano*, si conserva un'unica filza, ovvero gli Stati di consistenza redatti dal commissario del governo francese al momento della soppressione. Nelle liste dei beni compare anche il cartolario del convento (come già segnalato da Bartalozzi 1998/1999): conteneva numerose filze di entrate e uscite, libri di sagrestia con gli obblighi per le messe da celebrare, libri di elemosine,

contratti di affitto per le terre di proprietà del *locum*, libri di compagnie, ricordi e memorie dei religiosi. Sporadici sono gli accenni al convento nella documentazione conservata nella Biblioteca Provinciale dei Frati Minori e nella Biblioteca di Santa Croce dei Padri Conventuali a Firenze.

25 Se ne trova ampia testimonianza anche presso l'AAS, Asciano, fascicolo D (1981-1985), *ad annum*. Dalla corrispondenza da un lato si evince come il parroco difendesse con forza la sua giurisdizione sulla chiesa, dall'altro emerge palese l'accusa che i due soprintendenti, Pietro Torriti e Marisa Forlani Conti, rivolgevano al Sadotti di usarla come un magazzino, con conseguente degrado delle pitture murali e delle opere mobili (si veda anche più avanti nel testo).

26 Già nel 1932 (documento del 22 gennaio: AAS, Asciano, fascicolo D [1981-1985], foglio aggregato alle carte relative alla questione della proprietà della chiesa) la Curia senese – probabilmente in risposta a una richiesta di finanziamento per lavori di restauro – aveva scritto che la chiesa di San Francesco ad Asciano non rientrava tra quelle di sua competenza, e che apparteneva invece al Demanio.

27 D'ora in poi, salvo dove diversamente indicato, si fa riferimento a SABAP-Siena, Archivio Storico, Asciano; SBAP-Siena, Archivio storico, Asciano: in entrambi i faldoni i documenti sono conservati in ordine cronologico.

28 Brogi 1897, pp. 17-19; Crowe-Cavalcaselle 1864, II, p. 111 e nota 3.

29 Baroni 1906, p. 14.

30 *Mostra dell'antica arte senese* 1904, p. 309.

31 Nel 1917 la Soprintendenza aveva chiesto in due occasioni, nel maggio e nel giugno, del tempo per portare via le opere più preziose, come la pala robbiana del primo altare destro (SABAP-Siena, Archivio Storico, Asciano, San Francesco, *ad annum*). Già nel 1879 il guardiano della Compagnia di Sant'Antonio aveva chiesto alla Commissione Belle Arti di Siena di non far alloggiare le truppe militari in chiesa, come già successo, per non rovinare le opere d'arte presenti, tra cui annovera pitture, statue, tavole, la pala robbiana e due pile dell'acquasanta «il tutto inventariato dalla detta Commissione d'Arti», alludendo all'*Inventario* del Brogi: AAS, Asciano, fascicolo D (1981-1985), carta sciolta aggregata ai documenti relativi alla questione della proprietà della chiesa.

32 SABAP-Siena, Archivio Restauri, Asciano, San Francesco, n. 107. Gli affreschi – *Ultima cena* e *Orazione nell'orto*, *Crocifissione* e *Resurrezione* – erano stati fissati su un supporto di malta e rete metallica applicata su una cornice lignea. Sono stati restaurati nuovamente nel 1998 da Amedeo Lepri, sotto la direzione di Cecilia Alessi. La superficie si presentava ricca di esfoliazioni e sollevamenti del colore a causa delle impurità dell'intonaco, dello sporco di deposito e per i residui di gocciolature di cera. Fissati i sollevamenti e rimosso il supporto del 1946, l'intonaco è stato reintelato con metacrilicato, e applicato su supporto rigido in vetroresina autoestingente con spessore di due centimetri. Dove manca la pittura è stato applicato uno strato di malta ad intonazione neutra a un livello più basso rispetto all'affresco, mentre le micro cadute sono state stuccate e integrate a colore.

33 Dal dopoguerra agli anni ottanta venne officiata una sola volta, in occasione di un matrimonio nel 1954.

34 Come accennato in precedenza la disputa tra il Sadotti e le istituzioni fu accesa. Se nel verbale redatto da Cecilia Alessi si ribadiva come le opere depositate fossero «di proprietà dello Stato», e che la consegna al parroco fosse solo temporanea, una lettera della soprintendente dei beni architettonici Marisa Forlani Conti del 6 maggio 1985 alla Curia senese (AAS, Asciano, fascicolo D [1981-1985, *ad annum*]) ci informa della ferma ostinazione del parroco a non riconsegnarle alla funzionaria (che doveva destinarle al museo locale).

35 Già il 19 ottobre del 1985 Pietro Torriti annunciava che si sarebbero strappati alcuni affreschi della parete destra: il confronto tra le fotografie precedenti e la situazione attuale rende chiaro che si fosse poi proceduto ad un unico strappo, quello della *Madonna col Bambino tra due santi* e un *donatore* che si trovava in basso nella zona presbiteriale, che venne ricollocato in controfacciata (si veda il capitolo IV).

36 La lettera, del 18 luglio 1985, è firmata dalla soprintendente Marisa Forlani Conti.

San Francesco di Asciano nei secoli



I.1. Asciano, chiesa di San Francesco, altare della Vergine del Carmelo, particolare.

Ouverture e strumenti

La chiesa di San Francesco ad Asciano, disposta con l'abside verso sud-est, ha oggi l'aspetto di un involucro disarticolato privo di arredo liturgico, il che fa risaltare maggiormente le sue ampie proporzioni [III-IV]. La navata è coperta con capriate lignee di restauro, mentre le tre cappelle absidali hanno volte a crociera, di cui la centrale costolonata. L'area presbiteriale è rialzata da tre gradini, sul terzo dei quali sono presenti piccoli stemmi in pietra delle famiglie che detenevano il patronato delle cappelle corrispondenti. Altari barocchi in stucco occupano quasi per intero la larghezza delle cappelle: quello maggiore è costituito da due parti distinte, una addossata alla parete di fondo e l'altra, la mensa, avanzata all'altezza dei pilastri di accesso al vano, che accoglie il coro ligneo del 1708. Le pareti della navata [V-VI] sono ritmate da tre altari per parte – i primi due settecenteschi, gli altri quattro settecenteschi – simmetrici e in stucco parzialmente dorato e dipinto, e da tre nicchie che corrispondevano ad altrettanti altari più antichi, due situati nei pressi della controfacciata e uno lungo il fianco sinistro all'altezza dei gradini del presbiterio. In queste nicchie e sulle pareti compaiono affreschi realizzati tra il quinto decennio del XIV secolo e il primo del XVI, che costituivano la prima decorazione della chiesa; si tratta per lo più di raffigurazioni di santi o di singole scene votive, ma si conserva almeno un ciclo più articolato, al centro della parete destra, che raffigura le *Storie della Passione di Cristo*. Le pitture giungono a un'altezza di circa sei metri, ovvero all'imposta delle originarie monofore gotiche che davano luce all'aula, chiuse al momento della ristrutturazione barocca quando vi furono in parte addossati i nuovi altari in stucco, più alti della quota del davanzale. Anche nelle tre cappelle della tribuna l'apposizione degli altari comportò la chiusura delle bifore originarie, la cui sagoma è però ancora ben visibile sia all'esterno sia all'interno dell'alloggiamento delle tele, attualmente conservate nel Museo di Palazzo Corboli. Oggi danno luce all'intera chiesa soltanto la finestra rettangolare della facciata, interpolazione secentesca che andò a chiu-

dere in parte l'originario oculo rotondo sopra il portale, e un'altra finestra ricavata all'interno della bifora del fianco sinistro, l'ultima apertura su quel lato. Tra il secondo e il terzo altare della parete destra si apre una porta che immette in quello che era il chiostro, mentre un'apertura simmetrica sulla parete opposta – oggi murata, ma si conserva il battente interno – consentiva l'accesso all'antico cimitero, sviluppato come di consueto lungo il fianco settentrionale della chiesa. Si tratta di due porte settecentesche, ricavate al momento della realizzazione degli altari che erano andati a ostruire le due aperture originarie, ancora riconoscibili all'esterno grazie agli archivolti a sesto acuto in pietra [II.29].

Antico è anche l'accesso alla sagrestia, al termine della parete destra, all'incrocio con la cappella *a cornu epistolae*, che presenta un semplice archivolto falcato sormontato dall'arme dei Borghesi [I.26], che avevano il patronato di quell'ambiente; dalla parte opposta, per amore di simmetria assolutamente non medievale, fu dipinta a fresco, verosimilmente nel Settecento, una finta porta. Alla stessa epoca risalgono alcuni elementi in stucco, come una cornice ovale tra il primo e il secondo altare a destra, e un'edicola per una statua all'inizio della parete sinistra, mentre altre simili, che si vedono ancora nelle fotografie d'epoca, furono asportate durante i restauri per mettere in luce alcune nicchie più antiche.

La possibilità di recuperare l'aspetto della chiesa precedente le sistemazioni e le spoliazioni degli ultimi due secoli passa attraverso tre strumenti, di natura diversa. Andando a ritroso nel tempo, il primo è la ricognizione effettuata tra il 1862 e il 1865 dal restauratore e ispettore delle Belle Arti di Siena Francesco Brogi, che fu pubblicata solo in parte nel 1897 nel volume *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*.¹ L'impresa prese avvio nel fervente clima culturale durante e all'indomani dell'Unità d'Italia, quando cominciarono a manifestarsi pesanti preoccupazioni per il patrimonio storico e artistico che rischiava una gigantesca dispersione col vuoto di potere causato dalla

deposizione dei governi preunitari. Su istanza di Marco Tabbarrini, direttore generale della pubblica istruzione del Governo provvisorio toscano, il governatore Bettino Ricasoli riunì una commissione formata da artisti ed esperti che definì come prioritario un censimento delle opere presenti sul territorio (un bell'esempio del valore della conoscenza capillare del territorio come primo strumento di tutela!); a Siena, grazie al cofinanziamento di Governo e Monte dei Paschi, la Deputazione dei Conservatori dei Monumenti di Belle Arti, istituzione fondata da Pietro Leopoldo nel 1829, affidò l'incarico al Brogi, che approntò un catalogo per molti versi esemplare, ancora oggi un punto di riferimento essenziale per la ricostruzione dell'arredo delle chiese della provincia senese e in generale della Toscana meridionale.²

Il secondo strumento è la *Descrizione della chiesa* di San Francesco ad Asciano, un fascicolo parte di una serie di annotazioni e registri documentari e annalistici di alcune fondazioni minoritiche toscane compilata da frate Ludovico Nuti tra il 1664 e il 1668 (anno della morte), conservata in forma manoscritta nell'Archivio Storico della Provincia Toscana dei Frati Minori Conventuali (Firenze, Convento di Santa Croce).³ Ogni fascicolo riguarda un singolo *locum* ed è composto dalla cronotassi dei frati guardiani dalla fondazione all'epoca moderna (con aggiunte successive alla morte dell'autore), da quella dei predicatori della Quaresima e dell'Avvento, dalla descrizione vera e propria degli spazi liturgici e non, da una selezione dei maestri in teologia attivi nel convento, e da un regesto di documenti sensibili rinvenuti in archivio. Si tratta di una fonte straordinaria, scrupolossissima ed estremamente affidabile, fino a oggi non utilizzata – salvo rare eccezioni⁴ – per la ricostruzione dell'aspetto delle chiese minoritiche prima delle soppressioni napoleoniche, che comportarono la diaspora di ingenti quantità di opere d'arte approdate nei musei pubblici in costruzione o disperse sul mercato.

La terza e più antica fonte è la *Visita apostolica* di monsignor Angelo Peruzzi del 1583; a differenza delle normali visite pastorali, questa missione fu ordinata direttamente dal papa, Gregorio XIII, in attuazione delle direttive uscite dal Concilio di Trento, e riguardò non solo le chiese secolari, ma anche quelle degli ordini monastici e conventuali di norma escluse dal controllo dei vescovi. Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina, in Romagna, dal 1581 alla morte avvenuta nel 1600, fu investito di larghi poteri decisionali, indicati nella lettera di presentazione che apre il volume manoscritto riguardante la diocesi di Arezzo, dalla quale apprendiamo anche che le visite nel territorio si svolsero tra il 20 marzo e il 10 luglio.⁵

A queste tre fonti puntuali si affiancano sporadiche notizie rintracciabili nelle compilazioni erudite degli storici senesi, come la *Visita fatta nell'anno 1676 alle città, terre, castella comuni, e comunelli dello stato della città di Siena* da Bartolomeo Gherardini su mandato del granduca Cosimo III, le *Notizie storiche delle città fortezze e castelli e terre della città di Siena* dell'abate Galgano dei conti Bichi dei primi del XVIII secolo, e le *Memorie storiche, politiche,*

civili, e naturali delle città, terre, e castella, che sono, e sono state suddite della città di Siena redatte tra 1755 e 1760 da Giovanni Antonio Pecci. Riprende a piene mani dal Nuti un altro storico francescano, Nicola Papini, nella sua *Etruria Francescana*, composta tra la fine del XVIII secolo e il 1805, mentre qualche cenno alla chiesa e al convento viene fatto anche da Emanuele Repetti nel suo *Dizionario Geografico Fisico e Storico della Toscana* (1833-1846).

Una descrizione verticale

L'incrocio tra i dati forniti da queste fonti e l'osservazione del monumento permette di definire con un certo grado di precisione l'aspetto che la chiesa doveva avere se non in origine almeno dall'età della Controriforma in avanti. L'esposizione che segue riguarda l'interno della chiesa – essendo affidato l'esterno al capitolo sull'architettura – e adotta un criterio topografico e verticale: procede cioè dall'analisi dei singoli altari controriformati nello stato attuale a *rebours* fino a dove è possibile risalire, sia per quanto concerne l'intitolazione sia soprattutto per le decorazioni, gli arredi e le immagini che contenevano, demandando l'esposizione orizzontale, per tagli cronologici, alle trascrizioni dei tre strumenti principali e ai relativi schemi grafici in appendice.⁶

Un esempio preliminare può essere fornito dal raffronto tra le indicazioni contenute nella *Visita apostolica* del 1583 riguardo al pavimento della chiesa, di cui si impone un immediato rifacimento, giacché risulta devastato dagli scavi per alloggiarvi le sepolture terragne (che vengono vietate a meno che i proprietari non vogliano edificare un avello); Ludovico Nuti registra che il pavimento fu «ammattionato» nel 1587, confermando la tempestiva ricezione di quella direttiva e permettendoci di seguire passo per passo la storia della chiesa.

In via generale questa appariva al messo apostolico non confacente al decoro imposto dai decreti tridentini; Peruzzi ordinava pertanto di scrostare e rifare l'intonaco delle pareti, scialbando le pitture che dovevano risultare in gran parte compromesse: la prevalenza di singole raffigurazioni votive non connesse ad altari specifici, beneficiati da regolari donativi, ne rendeva inutile la salvezza. Poco meno di un secolo dopo il Nuti registra che la chiesa

in più tempi è stata secondo il bisogno risarcita et abbellita: e massime nel 1474, nel qual anno si cominciò a scialbarla. Alcuni vecchi Altari, che recavano bruttezza, sono stati demoliti, e gran numero di figure di santi che dal mezzo in giù delle pareti la rendevano quasi tutta dipinta guaste dal tempo, nell'imbiancarla sono state cancellate.

Dunque la chiesa aveva cominciato a cambiare volto già dal Quattrocento, ma per rispondere compiutamente ai nuovi indirizzi della Chiesa della Riforma saranno necessari ancora due secoli e oltre.

Altare maggiore [III.1]

La cappella maggiore venne riallestita ai primi del Settecento. Il coro ligneo che occupa le tre pareti reca incisa sul postergale centrale la data 1708 [I.2]. La grande mostra al fondo, attualmente priva della tela, presenta in alto un frontone spezzato con due angeli accovacciati ai lati, mentre le testine di due cherubini si affacciano sopra il riquadro centrale. Il cartiglio sottostante recita “NON VOX SED COR // CANTAT IN AURE DEI”, contrazione del distico “Non vox, sed votum, non cordula musica, sed cor, non cantans, sed amans, cantat in aure Dei”, citato da Agostino in relazione a un passo della Lettera di san Paolo agli Efesini.⁷

Nell'Ottocento il Brogi vedeva una grande tela con *San Bernardino, santa Rosa e san Sebastiano*: si tratta di un'opera firmata da Marcello Loli e datata 1704,⁸ che inquadrava in un ritaglio una più antica immagine della *Madonna col Bambino*, come testimonia una fotografia d'epoca [Intro.1].⁹ Sulla mensa dell'altare l'ispettore descriveva la *Madonna col Bambino e donatore* di Lippo Memmi oggi al Museo di Palazzo Corboli [VII].¹⁰ Alle pareti della cappella trovavano posto diverse altre opere: una *Vergine Annunciata* a mezzo busto attribuita a Lorenzo Feliciati; una serie di quattro tele, due verticali con il *Martirio* e la *Morte di un santo vescovo* e due orizzontali e appena più piccole con *Agar ripudiata da Abramo* e *Agar e l'angelo*, in seguito riconosciute a Francesco Nasini;¹¹ cinque ovali con busti di santi del XVIII secolo; due tele con *Santa Elisabetta d'Ungheria* e *Santa Chiara* attualmente conservate nel museo. Queste ultime, già attribuite alla maniera di Rutilio Manetti ma invece firmate da Antonio Maria Möller e datate 1631 [I.16-17], come già aveva letto il Nuti, si trovavano nel Seicento sull'altare di Sant'Antonio da Padova all'inizio della parete sinistra, dove stavano ai lati di un'immagine del titolare, opera di Francesco Nasini del 1664. Infine sempre nel coro il Brogi ricorda il gruppo ligneo dell'*Annunciazione* di Francesco di Valdambriano, anch'esso al Museo di Palazzo Corboli, capolavoro dello scultore senese del 1410 circa [I.3-4].

Fino al 1823 sull'altare maggiore si trovava un'altra opera, l'*Incoronazione della Vergine tra san Francesco e san Girolamo, santa Lucia e santa Caterina* di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, prelevata negli anni successivi alla soppressione del convento ed entrata nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 444 e 447 per la predella) [XVIII].¹² Grazie alla testimonianza di frate Nuti, che la vedeva *in situ* e ne ricostruiva in parte le vicende, è possibile adesso recuperare la firma e la data 1545, non altrimenti note.¹³

Nella Tavola ch'è tenuta belliss[im]a e di gran prezzo è dipinta la B. Vergine incoronata, S. Girol[am]o, S. Francesco, S. Lucia, S. Caterina con molti Angioli. Il Pittore, che con molta sua lode la lavorò, vi notò il proprio nome scrivendoci: Bartholomeus Riccius Senensis faciebat Anno Domini Incarnationis MDXLV.¹⁴

In quell'anno l'esaurirsi del patronato Tolomei sulla cappella maggiore, detenuto da due secoli, causò il rientro del



I.2. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, coro ligneo del 1708.

vano nella disponibilità del convento, che provvide a lavori di riassetto dell'area presbiteriale, in particolare con lo spostamento in avanti della mensa per collocare dietro di essa il coro dei frati che in origine si trovava, come di consueto, in mezzo alla navata della chiesa.¹⁵ In questa cornice si inserì la commissione al Riccio della nuova pala, che probabilmente andò a sostituire un polittico gotico, quello che il Nuti descriveva dietro lo stesso altare maggiore.¹⁶ Lo storico francescano fornisce numerose informazioni sul patronato Tolomei, ricordandone una tomba posta davanti l'altare, oggi non più esistente, e gli stemmi – d'azzurro alla fascia d'argento accompagnata da tre crescenti montanti dello stesso¹⁷ – sia sul terzo gradino del presbiterio¹⁸ sia sotto i due tabernacoli marmorei del XV secolo nelle facce interne dei pilastri di accesso [I.5-6].

Sappiamo inoltre che la vetrata della cappella era stata restaurata nel 1575 e raffigurava *San Francesco e un'altra santa*, mentre le pareti laterali erano occupate in basso dagli stalli del coro che precedeva quello del 1708; nel vano trovavano posto anche i libri liturgici della comunità minoritica



I.3. Francesco di Valdambino, *Angelo annunciante*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



I.4. Francesco di Valdambino, *Vergine annuncianta*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

e, appeso a una delle pareti, un secondo polittico gotico con la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Evangelista, Margherita, Jacopo e Bartolomeo*, che potrebbe essere stato in origine sull'altare della cappella *a cornu epistolae* dedicata a santa Margherita.¹⁹ Nei pressi dei due pilastri erano presenti anche due statue di angeli del 1622 di cui non si ha più notizia.²⁰ L'assenza dal coro (e da qualsiasi altra parte della chiesa) dell'*Annunciazione* del Valdambino nel XVII secolo farebbe propendere per la proposta ventilata in più occasioni da Gabriele Fattorini di una provenienza del gruppo da Siena, dove sarebbe da identificare con le due statue documentate allo scultore nel 1411 per la sagrestia del Duomo e lì presenti almeno fino al 1658.²¹

Dalla ricchissima descrizione secentesca otteniamo anche qualche notizia indiretta riguardante la prima decorazione della cappella maggiore: quando il patronato passò dai Tolomei ai frati del convento nel 1545 furono scialbati gli affreschi precedenti, riemersi solo durante gli ultimi restauri, che presentano decorazioni aniconiche sulle pareti laterali e sulla volta, una raffigurazione delle *Stimmate di san Francesco* e i *Santi Francesco e Antonio da Padova* sulla parete di fondo, ai lati e sopra il finestrone originale, e un *Cristo benedicente* entro un'edicola sulla parete destra [III.2-10].²² Sappiamo infine che la cappella maggiore aveva ospitato per qualche tempo il «Crocifisso grande», una scultura, come pare di capire dal testo, passata poi in controfacciata, quindi nella cappella di Santa Margherita, in seguito in sagrestia e infine nella sala capitolare, dove si trovava al tempo del Nuti.

Le vicende del patronato Tolomei trovano spazio anche nella *Visita apostolica* di Angelo Peruzzi del 1583, che – come di consueto – comincia la descrizione dall'altare maggiore: egli annota un tabernacolo eucaristico non confacente al decoro necessario, ordinando pertanto di farne realizzare uno nuovo, in legno dorato e rivestito all'interno con un panno di seta rosso; sull'altare ammira, senza descriverla, l'«icona pulchra» che vi è montata, ovvero l'*Incoronazione della Vergine* del Riccio, intorno alla quale ordina di realizzare il necessario baldacchino ligneo, verosimilmente provvisto di una cortina. Accenna poi a una *querelle* tra i Tolomei e i frati del convento sui donativi che la famiglia avrebbe dovuto versare per il patronato dell'altare, notizia che a prima vista pare in contrasto con quanto riportato dal Nuti, e cioè che il patronato era cessato nel 1545; tuttavia dal passo si evince come la controversia fosse legata proprio al venir meno del plurisecolare sostegno dei discendenti di Antonio di Meo Tolomei ai Minori ascianesi. Non ci sono accenni riguardo gli affreschi della cappella, a quel tempo già imbiancati, né ad altre opere d'arte presenti nel vano, a testimonianza di un intento pratico di questo tipo di testo, teso a dare disposizioni di carattere funzionale e liturgico anziché a fornire una descrizione materiale della chiesa.

Altare di San Lorenzo [I.7]

La cappella *a cornu evangelii* è dedicata a san Lorenzo, titolare – secondo le fonti – della prima chiesa che i Minori occuparono ad Asciano, sullo stesso poggio dove poi sorse il



I.5. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, Tabernacolo eucaristico.



I.6. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, Tabernacolo per gli oli sacri.



1.7. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo, altare.

convento. La scelta di dedicargli l'altare alla destra di quello maggiore, in posizione d'onore, le notizie riportate dal Nuti delle donazioni fatte in forma ufficiale dall'intera Comunità di Asciano fin dal 1474 in occasione della festa del 10 agosto, la presenza della statua settecentesca sulla cima della facciata *en pendant* con quella di *San Francesco* [1.8-9], testimoniano una decisa persistenza del culto, e danno corpo a quella tradizione che in tempi recenti (dalla soppressione in avanti) ha portato a utilizzare il nome di San Lorenzo per l'intera chiesa francescana.

Dall'altare di questa cappella, oggi vacante, per cui si intravede l'ingombro dell'originale finestra gotica, proviene la tela con *San Lorenzo che risana un bambino* conservata nel Museo di Palazzo Corboli [XX], che il Brogi vedeva ancora in opera: l'iscrizione in basso a destra è frammentaria, ma si legge il nome del committente, il francescano Giovanni Battista Pasquini di Asciano, che la fece fare a Bologna nel 1723.²³ L'opera, indicata genericamente come di pittore

bolognese in forza dell'iscrizione,²⁴ è da riferire a Donato Creti,²⁵ tra i maggiori esponenti del classicismo settecentesco della città emiliana, e testimonia la statura che dovette avere il committente, ricordato anche dal Papini nell'*Etruria francescana* per aver ristrutturato e abbellito il convento.²⁶

La foggia dell'altare mostra caratteri più arcaici rispetto a quello della cappella maggiore, e potrebbe risalire alla metà del XVII secolo, giacché già il Nuti descriveva un «ornamento di stucchi fabbricato alla moderna foggia» con cui forse è da identificare. Dalla sua cronaca inoltre sappiamo che il patronato della cappella era passato nel 1643 dalla famiglia Pinocci a Carlo Bandinelli «accioche l'abbellisca», e possiamo pertanto ipotizzare che l'altare sia stato commissionato e realizzato poco tempo dopo tale data. Lo stesso committente nel 1664-1668 stava facendo realizzare la pala («la quale si va tuttavia lavorando»), di cui non conosciamo il soggetto, per sostituire un'antica immagine con *San Lorenzo e altri santi* che si trovava sull'altare (oggi entrambe perdute).²⁷



1.8. Scultore del XVIII secolo, *San Francesco*. Asciano, chiesa di San Francesco, facciata.



1.9. Scultore del XVIII secolo, *San Lorenzo*. Asciano, chiesa di San Francesco, facciata.

Sulla fronte esterna della cappella compare un ricco stemma in stucco di Domenico Bandinelli, con la data 1673 e le insegne papali, dovute al fatto che la famiglia si fregiava di aver avuto tra i suoi avi Alessandro III (1159-1181);²⁸ il Nuti ci informa che Carlo aveva fatto dipingere i suoi stemmi sui pilastri della cappella, forse su uno strato superiore di intonaco oggi perduto. Si conservano invece in parte gli affreschi precedenti, che mostrano alcuni santi sulle facce dei pilastri: *San Bonaventura* all'esterno a destra, *San Sigismondo* sul lato interno e *San Sebastiano* di fronte [IV.92-93]; al di sopra compaiono due stemmi che è possibile identificare con quelli della famiglia senese dei Gherardi [I.10],²⁹ il cui nome del resto è esplicitato nell'iscrizione all'interno della cappella che riporta anche la data 1490, a cui è possibile ancorare l'esecuzione sia dei santi dei pilastri sia delle affascinanti pitture architettoniche in prospettiva che riempiono le pareti laterali del vano [IV.85-86].

Il patronato Gherardi doveva essere ancora in atto nel 1583, dato che viene ricordato dal Peruzzi, e un legame tra i Gherardi e i Pinocci, citati dal Nuti, è rintracciabile nel matrimonio tra Ottavio di Pinoccio di Matteo Pinocci e Aurelia di Giovanni di Francesco Gherardi, il cui figlio, Fortunio Pinocci (1571-1627), fu cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano a Pisa dal 1592;³⁰ è possibile dunque che la cappella sia passata dai Gherardi ai Pinocci per via ereditaria tra 1583 e 1643, quando fu acquisita dai Bandinelli.



1.10. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo, stemma Gherardi.



I.11. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra, vecchio altare del Crocifisso.

Il vecchio altare del Crocifisso [I.11]

La nicchia ricavata nello spessore del muro situata sulla parete sinistra poco prima dell'accesso all'area presbiteriale non era visibile ai tempi del Brogi, essendo stata riscoperta solo in fase di restauro.³¹ La sua ostruzione dev'essere avvenuta dopo il 1668, giacché il Nuti accennava all'affresco al suo interno con la *Crocifissione con i dolenti e i santi Francesco e Sigismondo* in relazione a un piccolo altare privo di titolo. Il Peruzzi, proseguendo la sua "visita" in senso antiorario dopo la cappella di San Lorenzo si imbatte nell'altare del Crocifisso, di patronato Nardini, prima di quello dell'Immacolata Concezione al centro della parete sinistra: pertanto è possibile identificarlo proprio con questa nicchia, dato anche il soggetto raffigurato, opera di un pittore vicinissimo al giovane Sodoma dei primi del Cinquecento [XVI, IV.94-98, 101]. Lo stato di abbandono già deprecato dal visitatore dovette costituire il motivo per la spoliazione dell'importante titolo liturgico, che migrò prima nella cappella di Santa Margherita, a destra della maggiore, dove per un certo tempo fu conservato il "Crocifisso grande" poi trasportato nel capitolo, quindi sul secondo altare della parete destra dove sostituì quello di San Martino già nel Seicento e per il quale Francesco Nasini realizzerà la *Crocifissione con i dolenti e san Francesco* oggi in museo.



I.12. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra, nuovo altare di San Francesco.

Il nuovo altare di San Francesco [I.12]

Il terzo altare della parete sinistra a partire dalla controfacciata è settecentesco, simile nella concezione e nelle sculture degli angeli sul frontone a quello della cappella maggiore, ma al centro, anziché l'alloggiamento per una tela dipinta, ha una nicchia che doveva contenere una statua a figura intera. Prima dell'ultimo restauro vi si trovava un santo ligneo, attualmente ricoverato in sagrestia, che il Brogi identificava con *San Francesco* e che invece dovrebbe rappresentare *San Filippo Neri*; in ogni caso l'altare doveva essere effettivamente dedicato al padre serafico, giacché a lui pare riferirsi il *titulus* che sormonta la mostra: "VEXILLIFER // IESU CHRISTI", epiteto con cui era spesso definito nei sermoni di san Bernardino, e che renderebbe ragione di una posizione d'onore in chiesa, alla destra del celebrante. Nel XVII secolo, ai tempi del Nuti, un altare di San Francesco compare nei pressi della controfacciata, all'angolo con la parete sinistra, mentre nessuno degli altari descritti dal visitatore apostolico nel 1583 porta questa dedicazione; tale particolarità, a prima vista curiosa, accomuna Asciano a diverse altre fondazioni della Provincia toscana, e si spiega con il fatto che il santo dovesse essere celebrato direttamente sull'altare maggiore, il cui titolo spesso non è esplicitato, ma che è identificabile con quello dell'intera chiesa.³²

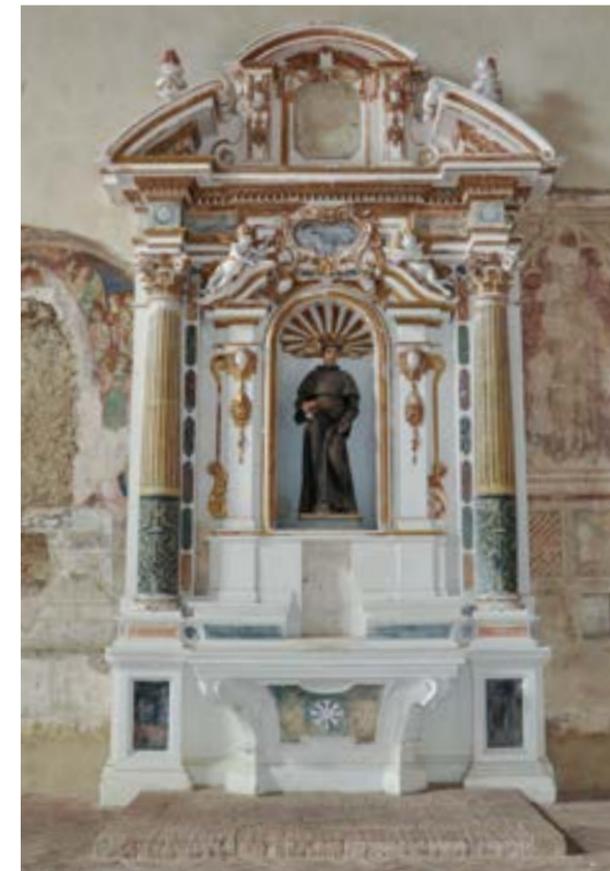


I.13. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra, altare dell'Immacolata Concezione.

Altare dell'Immacolata Concezione [I.13]

Identico per foggia e stile delle figure modellate in stucco è l'altare al centro della parete sinistra dedicato all'Immacolata Concezione, su cui nell'Ottocento si trovava ancora un'immagine della *Vergine con due angeli che le sollevano i lembi del manto*, tela settecentesca «di poco merito artistico» secondo il Brogi.

Il lungo *titulus* recita: "altare privilegiat(um) quotidianum perpetu(um) pro omnibus defunct(is) ad quoscunque sacerdotes", ripreso dall'iscrizione nella lapide adiacente, a sinistra: "Altare hoc omnipotenti Deo in honorem SS. Immaculatae Conceptionis B(eatae) V(irginis) M(ariae) erectum privilegio quotidiano perpetuo ac libero pro omnibus defunctis ad quoscunque sacerdotes vigore brevis Benedicti Papae XIV die IV octobris MDCCLI insignitum atque a Ministro Generali ordinis die IX mensis februarii MDCCLIII designatum". Si tratta di una formula legata alle disposizioni di Benedetto XIV che nel giorno di San Francesco emanava indulgenza perpetua presso un altare intitolato all'Immacolata Concezione da erigersi su indicazione del ministro generale dei Minori, in quegli anni frate Carlo Antonio Calvi (1747-1753); la ritroviamo identica in una lapide sul pilastro d'accesso alla cappella della Immacolata Concezione della chiesa di San Francesco a Castel Bolognese, tra Faenza



I.14. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra, nuovo altare di Sant'Antonio da Padova.

e Imola,³³ in un'altra oggi murata lungo la parete esterna di San Francesco a Carife, in Irpinia, che in origine proveniva da un altare della chiesa,³⁴ e in una posta sulla parete destra della cappella al fondo della navata settentrionale di San Francesco all'Immacolata di Catania.³⁵ L'indulto concesso dal papa ebbe riscontro anche in altre chiese minoritiche come San Francesco a Lanciano, in Abruzzo, in cui ad essere privilegiato fu l'altare delle Reliquie,³⁶ o la chiesa dell'Annunziata a Sant'Agata di Puglia, nel foggiano e non lontano da Carife, per l'altare maggiore.³⁷

Il titolo dell'altare ascianese risaliva però a tempi ben precedenti: il Nuti ne descrive gli «ornamenti di legname» realizzati nel 1623 e dorati l'anno successivo da frate Fausto Rindi fiorentino, che inquadravano una pala con la *Madonna e angeli*, e ci informa che vi si riuniva una compagnia laicale fondata nel 1606, dato però fallace in quanto già il Peruzzi nel 1583 parla del patronato di una Compagnia della Concezione sullo stesso altare, che manteneva munito di tutto il necessario all'ufficio liturgico.³⁸

Il nuovo altare di Sant'Antonio da Padova [I.14]

Il primo altare della navata sinistra partendo dalla controfacciata è quello di Sant'Antonio da Padova, come testimonia il frammentario *titulus* "...S MIRACUL... // ANT.



I.15. Scultore senese del XVII secolo, *Sant'Antonio da Padova*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



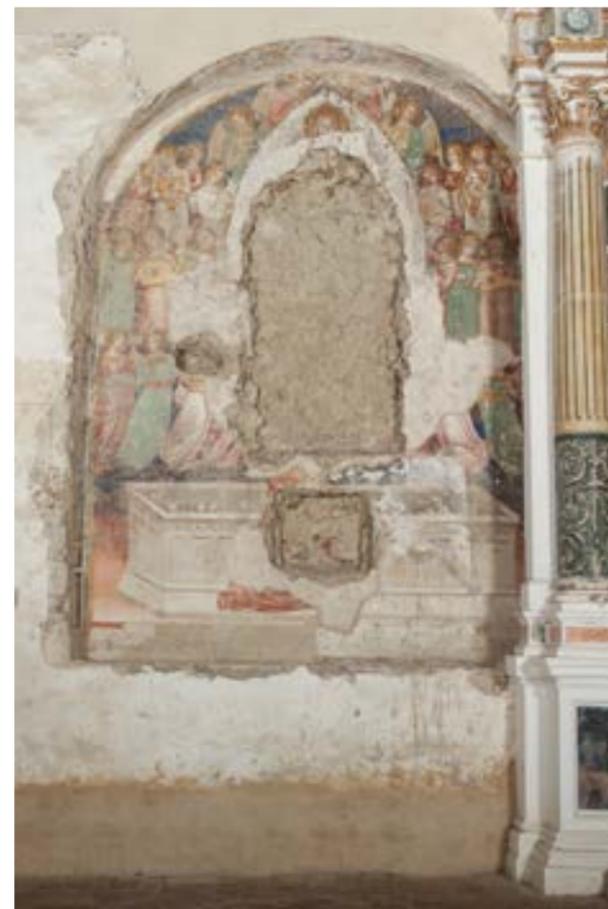
I.16-17. Antonio Maria Möller, *Santa Chiara*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

PADUV...". Si tratta di una costruzione secentesca, come si evince in primo luogo dal minore slancio verticale e dalle forme più sobrie e bloccate rispetto agli altri della parete. Attualmente all'interno contiene una statua del titolare che ne sostituisce un'altra, secentesca, conservata nel Museo di Palazzo Corboli³⁹ [I.15] da identificare con quella che vedeva ancora il Brogi (con un'indicazione al XVI secolo).⁴⁰ La descrizione del Nuti ci fornisce molte precisazioni sull'allestimento dell'altare ai suoi tempi: come accennato in precedenza, al centro vi si trovava un'immagine di sant'Antonio dipinta da Francesco Nasini nel 1664,⁴¹ serrata dalle due tele di Antonio Maria Möller con *Santa Chiara* e *Santa Elisabetta d'Ungheria* del 1631 [I.16-17].⁴² Dalla stessa fonte sappiamo inoltre che un altare di Sant'Antonio da Padova esisteva almeno dal 1475, quando «si mandò a pigliar fuori» una tavola dipinta, al tempo ricoverata in sagrestia,⁴³ mentre dal Peruzzi ne ricaviamo la posizione sulla parete destra, dove una vecchia icona avrebbe dovuto essere cancellata e sostituita (da identificare appunto con quella citata in sagrestia dal Nuti). Probabilmente la distruzione del vecchio altare e la costruzione del nuovo avvennero intorno al 1642, quando «vi fu eretta una Compagnia di persone devote, alla quale Papa Urbano VIII ... concesse le consuete indulgenze.

Fu pubblicato il Breve nel 1643 alli 26 d'Aprile, nel qual giorno si fece una solenne Processione per la Terra d'Asciano, portandosi il Quadro del Santo con musica, e gran copia di lumi».⁴⁴

Altare dell'Assunzione di Maria [I.18]

A differenza degli altari settecenteschi che sono ammorsati al muro, quelli del secolo precedente sono soltanto appoggiati sulla parete, che era stata precedentemente scialbata.⁴⁵ La mostra dell'altare di Sant'Antonio da Padova viene a coprire l'estremità destra di una nicchia più antica, affrescata con l'*Assunzione della Vergine in Cielo mentre dà la cintola a san Tommaso* [IV.56], opera del «Maestro di Monticiano» dei primi del XV secolo;⁴⁶ questa era già stata precedentemente distrutta al centro da un incavo dalla forma slanciata e centinata ricavato per alloggiarvi una statua. Già invisibile sia per Brogi sia per Nuti, la nicchia originaria corrisponde all'altare dell'Assunzione di Maria visitato dal Peruzzi, che lo descrive con pitture molto antiche da rinnovare, e lo lega al patronato della famiglia senese dei Bensi. E infatti negli sguanci, all'altezza della base del sottarco, compaiono due stemmi – d'azzurro, alla banda d'argento caricata di tre stelle dello stesso, accompagnata da due gigli dello



I.18. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra, altare dell'Assunzione di Maria.

stesso – molto simili a quello lapideo che si conserva nel Museo di Palazzo Corboli e appartenente appunto ai Bensi, ritrovato nella tamponatura di una finestra dello stesso palazzo.⁴⁷ Tuttavia non possiamo stabilire se un membro di questa famiglia sia stato il committente dell'affresco, giacché i due stemmi sono dipinti sopra la primitiva cornice geometrica, mostrando anche caratteri stilistici posteriori rispetto a quelli tardogotici delle figure, rendendo più probabile che segnassero un cambio di patronato.

Il vecchio altare di San Francesco

Come accennato, prima che fosse eretto il terzo altare in stucco della parete sinistra, il titolo di San Francesco era posto su un altare collocato sullo stesso lato tra la controfacciata e la nicchia dell'*Assunzione*. Menzionato soltanto dal Nuti,⁴⁸ aveva un «ornamento di legname dipinto et indorato» donato nel 1640 da Brigida de' Boschi, come era riportato sull'architrave: «Ad honorem Divi Francisci D(omi)na Brigida de Boschi F(ecit) F(ieri), et donavit Anno MDCXXXX»; questa cornice inquadrava due tavole raffiguranti san Bonaventura e santo Stefano che serravano al centro «un tabernacolo, dentro il quale si tien coperta un antica Immagine di S. Francesco dipinta in tavola col

Capuccio aguzzo, benché fra Aurelio Pistolesi facesse cancellargli la punta, e ridurlo tondo con la lunetta, ma non seppe così ben travisarla, che l'antica forma non si riconosca»;⁴⁹ con tutta evidenza di tratta di una tavola che fa serie con i famosi *San Francesco* a figura intera firmati da Margarito d'Arezzo, e vale la pena chiedersi se quella citata dal Nuti non sia una delle tavole note agli studi ma di cui non si conosce ancora la sede originaria, in particolare quella conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 2) [I.31].⁵⁰ Invero già Alessio Monciatti aveva ventilato per quest'opera la provenienza dal convento minorita ascianese, ma solo in forza del fatto che quasi tutte le tavole di questa tipologia sono riconducibili alla diocesi o ai territori di Arezzo (salvo qualche eccezione nel Valdarno fiorentino e forse a Roma) e che appunto Asciano, pur in territorio senese, apparteneva alla diocesi aretina.⁵¹ La notizia del rimaneggiamento del cappuccio tentato da frate Pistolesi di per sé non offre ulteriori elementi giacché il *San Francesco* di Siena ha sì il cappuccio ridipinto e stonato, ma ciò è riscontrabile anche in quasi tutte le altre tavole del gruppo, fenomeno da ricondurre alla controversia scoppiata tra i Conventuali e i Cappuccini sulla forma di questo elemento, camuffato o eliminato dai primi per togliere la punta e sottrarre così un argomento ai secondi che si appellavano a queste immagini primitive per promuovere la foggia del loro abito e il rigore del Francescanesimo originario della loro riforma.⁵² Tuttavia la testimonianza del Nuti – che pure non riporta l'eventuale «firma» di Margarito, forse a quel tempo non visibile sotto una ridipintura o una cornice – avvalorata la possibile identificazione perché colloca con certezza un *San Francesco* in una chiesa del territorio senese, dalla quale facilmente, al momento delle soppressioni, quando non si tennero in alcun conto i confini diocesani, potrebbe essere stata prelevata per il capoluogo, come ad esempio è successo all'*Incoronazione della Vergine* del Riccio. Non solo, ci offre anche uno spaccato delle modalità di riuso e fruizione di queste tavole medievali in un contesto post-tridentino: inclusa in un tabernacolo che veniva tenuto chiuso (verosimilmente con due ante) e a sua volta serrato da due santi su tavola e da una fastosa mostra lignea, l'opera doveva essere svelata in modo rituale in occasione delle principali festività francescane, mantenendo un alto valore devozionale, e, data la presenza di un secondo tabernacolo reliquiario posto sull'altare stesso, assurgeva allo *status* di reliquia essa stessa.

Altare di Santa Caterina

Un giudizio severo esprime il Peruzzi sull'altare di Santa Caterina d'Alessandria, definito indecente e privo di tutto il necessario per l'ufficiatura; non fa menzione di un'icona sopra l'altare né di un patronato (né si trova chi voglia farsene carico), tant'è che ne ordina l'immediata demolizione. Con ogni probabilità questo altare doveva trovarsi all'angolo tra la parete sinistra e la controfacciata, dove si conserva un frammentario affresco trecentesco con la *Flagellazione di santa Caterina* [IV.36, 41, 43].⁵³ Siccome l'affresco è in con-



I.19. Ricostruzione dell'altare di Sant'Antonio abate con la statua attualmente nel Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

tinuità con un altro della stessa mano e delle stesse dimensioni che raffigura l'*Orazione nell'orto* posto all'inizio della parete sinistra, e datato in basso 1372 [IV.35, 39], possiamo arguire che la cappella di cui queste scene costituivano la decorazione dovesse trovarsi nell'angolo, con l'altare in controfacciata, e che fosse stata fondata nel Trecento.⁵⁴ Che le direttive del visitatore apostolico avessero avuto applicazione lo testimonia il Nuti, che non conosce questo altare, evidentemente rimosso, mentre all'incirca nello stesso posto ricorda quello di San Francesco frutto di un assemblaggio tra opere di diversa epoca.

Altare di San Bernardino

Il visitatore prosegue descrivendo l'altare di San Bernardino, che per simmetria, ma anche perché quello successivo è sicuramente identificabile lungo la parete meridionale del-

la chiesa, potrebbe aver trovato posto sul lato destro della controfacciata. Qui le tracce della decorazione parietale non offrono appigli per un inquadramento, giacché l'unico affresco in condizioni di lettura soddisfacenti, che rappresenta la *Madonna col Bambino tra due santi e un donatore*, è stato collocato qui solo in seguito allo strappo dalla zona presbiteriale.⁵⁵ Non abbiamo notizie dell'unica opera menzionata riguardo l'altare, una «Iconulam satis parvam cum imagine Sancti Bernardini» che si trovava in una nicchia della parete, che il Peruzzi ordina di riadattare facendone ridipingere il fondo di azzurro. Questo particolare fa credere che anche in origine il fondo della tavola fosse azzurro, anziché d'oro, iscrivendo l'opera nella tradizione delle immagini di Bernardino create in particolare da Pietro di Giovanni d'Ambrogio immediatamente dopo la morte del santo, come quella della Basilica dell'Osservanza (1444), quella della Pinacoteca Nazionale di Siena (coeva) e quella del Museo Civico di Lucignano (1448).

Sia il Gherardini (1676),⁵⁶ sia il Pecci (1755)⁵⁷ ricordano che accanto alla chiesa di San Francesco esisteva un oratorio sotto il titolo di San Bernardino di proprietà di un'omonima compagnia laicale; evidentemente le trasformazioni subite dalla chiesa nell'ambito della ristrutturazione controriformata comportarono lo smantellamento dell'altare all'ingresso della chiesa e il trasferimento del titolo nell'adiacente oratorio (anch'esso in seguito demolito), dove avrebbe potuto essere portata la tavola dipinta.⁵⁸

Altare di Sant'Antonio abate [I.19]

Il primo tratto della parete destra della chiesa presenta un palinsesto di affreschi di epoche diverse, emersi già nel XIX secolo, quando il Brogi li riuniva sotto l'etichetta di «Scuola senese» del Trecento.⁵⁹ Affianco si trova un'ampia nicchia scavata nel muro, quasi dirimpetto e delle stesse dimensioni rispetto a quella dell'*Assunzione*, che conserva affreschi della fine del Trecento con le *Storie di sant'Antonio abate*, sormontate da una *Madonna col Bambino tra i santi Giacomo maggiore e Giovanni Battista*, e ai lati, nello spessore, *Sant'Agata* e *San Cristoforo* [XIII, IV.62-64, 69]. Le quattro scenette della parete di fondo⁶⁰ sono disposte su due registri e sono separate al centro da due specchiature a finto marmo di forma rettangolare che con tutta evidenza dovevano costituire lo sfondo di una statua del santo a figura intera, in un insieme di pittura e scultura molto in voga tra il XIV e il XV secolo soprattutto in alcune zone del Centro Italia, in particolare in Umbria.⁶¹ Sicuro candidato per questo *ensemble* è il *Sant'Antonio abate* ligneo conservato nel Museo di Palazzo Corboli [IV.61], che il Brogi vedeva sull'ultimo altare della parete destra, che, se non altro per essere del XVIII secolo, non può costituire l'originaria destinazione. Se l'intaglio è da considerare opera di uno scultore senese, attivo alla fine del Trecento,⁶² la policromia sembra spettare allo stesso pittore che eseguì contestualmente a fresco le piccole storie antonite, e che mostra, come si dirà, caratteri orvietani.

Anche in questo caso la nicchia venne tamponata, tant'è che non è menzionata nell'*Inventario* Brogi, mentre sappiamo



I.20. Luca della Robbia il Giovane, *Madonna col Bambino incoronata da due angeli, tra l'arcangelo Raffaele con Tobio e san Cristoforo*; nella predella *Vir dolorum tra la Vergine e san Giovanni Evangelista* e i santi Sebastiano e Rocco. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

dal Nuti che nel 1663 era stato «fatto di limosine» l'altare di Sant'Antonio abate, «con l'ornamento di legname non anco indorato», e con un «quadro lavorato A.D. MDCLXIII [che] ha nel mezzo una gran finestra o apertura, ove sta collocata un'antica statua di rilievo del Santo, grande a statura d'uomo, formata di legno di pero»: dunque la statua era stata risparmiata, e riutilizzata come centro scolpito di una nuova opera dipinta, quasi si fosse voluto mantenere almeno in parte la soluzione originaria.⁶³ Nella stessa posizione il visitatore apostolico registra un altare di Sant'Antonio abate

di patronato della famiglia Griffoli, i cui stemmi però, se anche ci fossero stati – d'azzurro, alle due bande d'argento, caricate ciascuna con tre gigli di rosso⁶⁴ – non sono giunti fino a noi.⁶⁵

Altare della Vergine del Carmelo, già di San Raffaele arcangelo [XVII]

L'attuale primo altare della parete destra, il cui *titulus* recita «Ave Virgo Gloriosa»,⁶⁶ presenta caratteristiche del tutto simili a quello della parete opposta, e sarà pertanto da as-



I.21. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra, nuovo altare del Crocifisso, già di San Martino.



I.22. Francesco Nasini, *Crocifissione con i dolenti e san Francesco*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

segnare al pieno Seicento. Inquadra una pala di terracotta invetriata che raffigura la *Madonna col Bambino incoronata da due angeli, tra l'arcangelo Raffaele con Tobio e san Cristoforo*, mentre nella predella trovano posto il *Vir dolorum tra la Vergine e san Giovanni Evangelista e i santi Sebastiano e Rocco*, attribuita a Luca della Robbia il Giovane con una datazione verso il 1522, in occasione cioè dell'ondata di peste che interessò gran parte d'Italia (data la presenza in basso di san Rocco e san Sebastiano, protettori contro i flagelli epidemici).⁶⁷ Si tratta di un'opera di alta qualità [I.20], «una delle più mature adesioni al linguaggio cinquecentesco della bottega robbiana»,⁶⁸ incastonata tra i vasi e le canestre di frutta delle paraste laterali e le teste degli angioletti della trabeazione all'antica, morbida nel modellato e libera nelle pose delle figure.

Come ci informa il Nuti, in origine l'altare aveva il titolo dell'arcangelo Raffaele, che infatti trova posto in posizione d'onore a destra della Madonna nella pala «di cocci colorati», ma lo aveva perso a favore di quello della Beata Vergine del Carmelo quando vi fu eretta un'omonima compagnia laicale.⁶⁹ Per l'occasione fu realizzata una cornice lignea, datata 1623, che andò a inquadrare la pala robbiana, attestata

già nella stessa posizione almeno dalla descrizione di Angelo Peruzzi nel 1583, che la ammirava come «icona satis pulchra»; quando, poco più tardi, venne realizzato il nuovo altare in stucco, la cornice fu spostata sull'altare adiacente. Purtroppo nessuna fonte fa menzione del patronato precedente, quello dell'altare di San Raffaele, e i due stemmi ai lati della predella della pala – d'oro al leone rampante che artiglieria una mezzaluna – restano per ora privi di identificazione.

Il nuovo altare del Crocifisso, già di San Martino [I.21]

Come il suo dirimpettaio, dedicato alla Concezione, anche il secondo altare della parete meridionale risale al XVIII secolo e dev'essere stato realizzato dalla medesima maestranza, alla quale sarà da addebitare anche la graziosa cornice ellittica, pure in stucco, che si trova a destra, e che forse conteneva una di quelle tele che il Brogi vedeva nel coro ancora nell'Ottocento. Al centro dell'altare – la cui iscrizione in alto riporta un versetto di Isaia (54,3) “LANGUORES NOSTROS // IPSE TULIT”, consueta prefigurazione della Crocifissione – si trovava la *Crocifissione con i dolenti e san Francesco* di Francesco Nasini, firmata e datata 1664 [I.22], rimasta *in loco*



I.23. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra, altare di San Bonaventura o di San Paolo?

fino a tempi relativamente recenti⁷⁰ [Intro.7] e poi spostata nel Museo di Palazzo Corboli, il che certifica l'intitolazione dell'altare al Crocifisso.

Nel dipinto, in basso a destra, compare uno stemma, riconoscibile in quello della famiglia Pistolesi, con il monogramma P.A.P.,⁷¹ da riferire a padre Andrea Pistolesi, più volte guardiano del convento francescano di Asciano, e ricordato come committente dell'opera dal Nuti.⁷² Ai suoi tempi, ovvero prima della costruzione dell'altare al centro della navata, la tela era incorniciata con una mostra in legno dorato che recava la seguente iscrizione “Clemens Chiatti ligneum, societatis aurum, Laurentia et Margarita P. C.”, confezionata nel 1623 “per carità da Clemente Chiatti legnaiolo” per l'adiacente altare del Carmine, da cui era stata tolta precocemente, quando – prima del 1664 – era stato realizzato l'altare che oggi vediamo.

In altre parole le cose dovrebbero essere andate così: ai primi del Cinquecento viene fondato un altare di San Raffaele arcangelo, e ornato con la pala robbiana (1522 circa); verso il 1617 la Compagnia del Carmelo se ne appropria, imponendo il cambio di intitolazione, e poco dopo Clemente Chiatti realizza una sontuosa cornice in legno dorato come



I.24. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di Santa Margherita, altare.

dono personale. In seguito, entro il 1664-1668 (epoca della descrizione del Nuti), viene eretto un altare completamente in stucco, entro il quale si mantiene la pala robbiana ma non la cornice del Chiatti, che viene smontata e trasferita sull'altare adiacente. Questo, fondato sotto il titolo del Crocifisso, trasferito dal piccolo altare in fondo alla parete sinistra, nel 1664 accoglie la *Crocifissione* del Nasini commissionata da fra Andrea Pistolesi,⁷³ intorno alla quale viene rimontata la cornice del Chiatti, ed è questa la configurazione che vede il Nuti. Infine in pieno Settecento, verosimilmente non lontano dal 1753, dati i caratteri di omogeneità con quello posto di fronte, si erige un nuovo altare in stucco che inquadra la tela, mentre la cornice dev'essere stata nuovamente smontata e probabilmente distrutta.

Il Nuti ci dice anche che l'intitolazione al Santissimo Crocifisso del secondo altare destro ne sostituì una precedente, a San Martino: purtroppo gli affreschi riemersero intorno e all'interno del vano dell'altare raffigurano le *Storie di Cristo* nel registro basso e una serie di *santi* in quello superiore, tra i quali non compare il vescovo di Tours, non permettendoci di circostanziare meglio la situazione precedente al XVII secolo.

Il vecchio altare di Sant'Antonio da Padova

L'altare di San Martino non compare però nella descrizione di monsignor Peruzzi, che dall'altare dell'Arcangelo Raffaele al presbiterio si limita a ricordare soltanto un altro altare, dedicato a Sant'Antonio da Padova, di patronato della famiglia Flasenti, non altrimenti nota. Come accennato in precedenza il titolo dovette presto migrare sul primo altare della parete sinistra, probabilmente nel 1642, anno dell'indulgenza papale, mentre anche in questo caso la decorazione parietale più antica della chiesa non ci viene in soccorso nella possibile individuazione della sua esatta posizione. Sappiamo tuttavia che il visitatore vi aveva notato una vecchia icona cancellata «et prae vetustatem abolitam» (forse quella del 1475 ricordata dal Nuti in sagrestia) che avrebbe dovuto essere completamente restaurata e accompagnata – come negli altri casi – da una croce e da un baldacchino.

Il pulpito e l'organo

Lungo la parete destra, dopo l'altare del Crocifisso, si trovava il pulpito in legno, costruito, secondo il Nuti, «di nuovo nel 1598» sotto il quale erano stati ricoverati «alcuni sedili vecchi, che già servivano per il Coro antico». Appresso era collocato l'organo della chiesa, ricordato anche dal Gherardini,⁷⁴ dovuto a un dono di 183 fiorini d'oro da parte del senese Jacopo di Nanni Scotti;⁷⁵ il Nuti, che non riporta questo nome, ci dice però che fu realizzato nel 1492 e collocato in origine sulla porta della sagrestia;⁷⁶ da qui fu trasportato al centro della parete sinistra, prima che vi trovasse posto l'altare dell'Immacolata Concezione, e quindi sulla porta del fianco destro della chiesa. In occasione dell'ultimo spostamento l'organo fu rinnovato nelle canne, e dotato di un fastigio e di una «ringhiera di legname», forse una cantoria, che, per amore di simmetria, venne costruita anche sopra la porta del fianco settentrionale che conduceva al cimitero.⁷⁷

Altare di San Bonaventura o di San Paolo? [I.23]

Il terzo altare della parete, oltre la porta che dà sul chiostro, si trova di fronte a quello di San Francesco, e ne condivide lo stile pienamente settecentesco. Anch'esso è disegnato per ospitare una statua entro un'edicola anziché una pala dipinta, similmente ai due altari mediani, e sappiamo che fino a tempi non lontani vi si trovava la statua di *Sant'Antonio abate* oggi al museo. Il *titulus*, «ADMIRATIONE DIGNUM // ADVERSUS INSIDIAS DIABOLI», è tratto da un sermone di Bonaventura da Bagnoregio che riprende un passo della Lettera agli Efesini di San Paolo, il che farebbe propendere per un'intitolazione a Bonaventura o allo stesso Paolo di Tarso.

Altare di Santa Margherita [I.24]

La cappella *a cornu epistolae* è dedicata a santa Margherita, ed è di patronato Bandinelli; l'altare in stucco che occupa l'intera parete di fondo è confrontabile con quello della cappella di San Lorenzo,⁷⁸ ed è parimenti privo sia del *titulus* sia della pala – al cui posto è stata collocata una statua della *Vergine* entro una nicchia – vale a dire la *Visione di san Fe-*



I.25. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di Santa Margherita, stemma Bandinelli.

lice da Cantalice [XIX], rimossa prima degli ultimi restauri della chiesa e oggi esposta nel Museo di Palazzo Corboli. Citata dal Brogi come opera di Domenico Manetti,⁷⁹ e attribuita da Alessandro Bagnoli al padre Rutilio, con una datazione agli anni trenta del XVII secolo,⁸⁰ è possibile offrire una conferma grazie ad un'aggiunta antica alla descrizione del Nuti che leggeva la sigla R.M.F. (Rutilio Manetti fecit), e l'anno 1630.⁸¹ L'erudito fraintendeva il soggetto, descrivendolo come «la B(eata) Vergine in atto di porgere il figlio al P(adre) S(an) Francesco», e non conosceva l'intitolazione dell'altare, né al presente né quella antica, ma registrava che «fu privilegiato per 7 anni a beneficio de fedeli defunti da Papa Greg(ori)o XV nel 1623», il che avrà dato avvio alla risistemazione della cappella e alla commissione della pala al Manetti. Ben noto era invece il patronato dei Bandinelli, potente famiglia senese presente ad Asciano fin dal Duecento, il cui stemma è dipinto sui pilastri e modellato in stucco sulla fronte della cappella, con l'iscrizione «Volumnius Bandinellus A.D. MDCXIV».⁸²

Il Nuti poi riporta che per qualche tempo la cappella ebbe il titolo del Crocifisso perché vi fu temporaneamente alloggiato il «Crocifisso grande» già sull'altare maggiore. Dovette essere un periodo breve giacché l'intitolazione alla martire di Antiochia era presente ad Angelo Peruzzi, che nel 1583 ordinava di risanare e scialbare le pareti della cappella in quanto appariva «tota decrustata», e di sostituire la vecchia «Iconam valde indecentem» con una nuova: se quest'ultima sarà la pala del Manetti, la prima potrebbe essere identificata con uno dei due polittici gotici che il Nuti vedeva nella cappella maggiore, nella fattispecie quello con al centro la *Madonna col Bambino* e ai lati i *Santi Giovanni Evangelista, Margherita, Jacopo e Bartolomeo*, che comprendeva quindi la titolare della cappella di destra.



I.26. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra, accesso sagrestia con stemma Borghesi.



I.27. Lapide sepolcrale della famiglia Borghesi. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

Quelle che il Peruzzi ordinava di scialbare erano pitture trecentesche, che emergevano parzialmente già ai primi del secolo scorso [Intro.2, 5], quando era riconoscibile la *Decollazione di santa Margherita*,⁸³ mentre in seguito ai restauri è stato possibile riscoprire anche parte di una *Santa Eufrasia in trono* nella lunetta soprastante e la sinopia di un'altra *Santa regina in trono* in quella di fronte.⁸⁴ Si tratta di affreschi attribuiti a Bartolo di Fredi [IV.42, 45],⁸⁵ da collocare – come si dirà – nel settimo decennio, sia per motivi stilistici sia per la notizia della fondazione della cappella nel 1361 riportata da Pietro Rodolfo da Tossignano nell'*Historiarum Seraphicae Religionis* (1586): «De loco [di Asciano] nulla alia habitur memoria, nisi quod in quadam Capella familiae Bandinellorum habentur eius familiae instructa, anno 1361».⁸⁶ Il patronato Bandinelli è attestato anche dagli stemmi presenti nell'incorniciatura dei murali più antichi – d'oro alla torta d'azzurro nel canton destro del capo⁸⁷ – e replicati ben più tardi sui pilastri di accesso [I.25]. Il legame di lungo corso tra la famiglia e la cappella di Santa Margherita è testimoniato anche da una piccola lapide sepolcrale ricordata dal Nuti al centro del pavimento con l'iscrizione «D.O.M. Alexander Bandinellus civis senensis sibi posterisq(ue) posuit MDLXXXIII».⁸⁸

Sagrestia

Affianco all'arco di accesso della cappella di Santa Margherita si apre l'antica porta [I.26] che immette nella sagrestia, attualmente un locale di sgombero in cui si conserva la citata statua lignea di *San Filippo Neri*, oltre a calcinacci e frammenti di fregi lapidei. All'interno, sulla parete settentrionale emergono dei lacerti di affreschi con motivi decorativi geometrici da situare in pieno XIV secolo, mentre l'arco dell'accesso mostra nei conci una bicromia bianca e nera più antica.

Nell'Ottocento vi si trovavano alcune opere come una tela con *Sant'Orsola*, una con *Pietro d'Alcantara che adora la Croce*, un'Adorazione dei Magi conservata oggi nel Museo di Palazzo Corboli, e un *Sant'Antonio da Padova* da identificare forse con quello di Francesco Nasini del 1664 descritto dal Nuti sull'omonimo altare della parete destra. L'erudito francescano ricordava per la sagrestia il patronato dei Borghesi (o Borghese) «che la restaurarono»,⁸⁹ citando lo stemma dipinto sulla porta dal lato della chiesa – d'azzurro al drago alato d'oro, d'oro al capo caricato di un'aquila di nero – sotto il quale c'era un'iscrizione con una data di cui oggi si leggono soltanto le lettere «A(nno) D(omini)»; oltre a ciò rammentava anche una lapide sepolcrale ammattonata nei pressi della porta, che recava la seguente iscrizione: «D.O.M. Familiare sepulcrum obdormientibus vitaq(ue) fessis requiescentibus Io(annes) Bapt(ist)a Augustini Burghesij Palamedes et Pomponius ex Asciano Burghesio filij causarum vivendi memores restituerunt Anno D(omi)ni M.D.CX», che è possibile così identificare con quella attualmente esposta al primo piano del Museo di Palazzo Corboli, creduta erroneamente proveniente o dallo stesso edificio civile o dalla vicina chiesa di Sant'Agostino [I.27].⁹⁰

La perdita cappella di San Niccolò

Il Nuti riporta di aver trovato un ricordo del 19 marzo 1485 in cui i frati concedevano il patronato di una cappella dedicata a san Niccolò a ser Francesco di Messer Piero da Montalcino, ma non è in grado di stabilire dove questa si trovasse (se mai fosse stata realmente eretta), e non abbiamo elementi che possano gettare nuova luce.

Capitolo e ambienti conventuali

All'angolo tra la parete destra della chiesa e la sagrestia si erge l'esile campanile a pianta quadrata [II.25], e di seguito si sviluppano quelli che un tempo erano gli edifici conventuali, articolati su due piani, completamente trasformati per uso abitativo a partire dalla soppressione del 1808. L'impianto quadrato del primo chiostro è ancora riconoscibile, mentre quello del secondo, collocato oltre il braccio meridionale, è di più difficile lettura, nonostante conservi ancora al centro l'antico pozzo per l'acqua. Sul braccio orientale del primo chiostro si riconosce l'accesso, oggi murato, alla sala capitolare [II.37], che veniva a trovarsi di fianco alla sagrestia, formato da tre arcate in laterizio di cui la centrale di dimensioni minori che costituiva la porta vera e propria.⁹¹ L'uso del laterizio sembra in disaccordo con il resto della fabbrica, dominata dal grigio del travertino, quasi come se si trattasse di un intervento di rimaneggiamento avvenuto comunque in epoca antica; in travertino è l'arco acuto a sesto ribassato che si trova subito a destra, forse l'originale accesso al convento, ricordato sia dal Nuti sia dal Papini ma senza precisazioni topografiche. Nel Seicento nel Capitolo si trovava il «Christo Crocifisso di legno, maggiore della statura d'un huomo il quale dicono che già stesce sopra l'Altar maggiore, indi fosse allogato sopra la Porta principale della Chiesa; Poscia fosse riposto nella Cappella de Borghesi; Di quivi trasferito in Sagrestia; e finalmente collocato nel Capitolo», di cui abbiamo tracciato i vari spostamenti all'interno della chiesa. Che si tratti di un'opera di scultura lo si può dedurre anche dal fatto che il Nuti descrivesse un'altra *Croce*, questa volta specificando «dipinta», conservata all'interno del convento, sopra la porta d'ingresso: una «figura d'un Christo Crocifisso con 4 chiodi dipinta assai goffamente in tavola, con varie storie della sua passione attorno, che hora è collocato nel primo Chiostro sopra la porta della clausura; sotto la qual figura è notato: A.D.MCCXXVIII Die IIII Maij Indict. II», evidentemente una *Croce* di tipo arcaico, come conferma la data precoce, con le storie nei tabelloni ai lati del corpo di Cristo.⁹²

Un'altra opera della stessa epoca era conservata nel refettorio, ambiente in cui la tradizione locale identificava la primitiva chiesetta di San Lorenzo, «un'antichissima pittura in tavola di lavoro Greco, e con lettere Greche, nella quale è rappresentata la B(eata) Verg(in)e col figlio in grembo e ne quattro angoli sono dipinte alcune storie della Nascita di Christo, de' Pastori e de' Magi che lo visitarono nel tugurio di Betlemme». Il Nuti è consapevole dell'antichità dell'opera, tanto da ritenerla precedente alla fondazione della chiesa e forse anche all'istituzione dell'Ordine francescano; dalla

descrizione appare chiaro che si tratti di un antependio o un dossale rettangolare, con l'immagine mariana al centro e due storie per parte, esattamente come la nota tavola di Santa Maria delle Vertighe firmata da Margarito e Ristoro d'Arezzo, databile al 1269 [I.30],⁹³ o quella oggi al Museum Mayer van den Bergh di Anversa di Simone e Machilone da Spoleto.

Identificare l'ambiente dell'antico refettorio non è facile a causa dei rimaneggiamenti subiti dal convento, ma possiamo ipotizzare che si trovasse nel braccio meridionale del primo chiostro, giacché quello orientale ospitava la sagrestia e il capitolo, mentre non si ha notizia che sia mai stato edificato un braccio occidentale, dove rimane ancora un semplice muro di cinta. L'antica iscrizione murata in un andito all'angolo sud-orientale del chiostro riporta la donazione di Antonio di Meo Tolomei del 1345 per far costruire un dormitorio, una scala e una loggia [VIII]:⁹⁴ se il primo potrebbe aver trovato posto al primo piano – da cui l'esigenza di una scala – del braccio meridionale o di quello orientale, la loggia è identificabile con il perduto porticato in legno del secondo chiostro, come informa il Papini, rimaneggiato poi per volontà di frate Jacopo Mazzoni nel XVI secolo e da Giovanni Pasquini nel XVIII.⁹⁵

Attaccata alla chiesa, non sappiamo se a destra, nel primo chiostro, o a sinistra, ovvero dal lato del cimitero, esisteva, come accennato, una cappella dedicata a san Bernardino, retta dall'omonima compagnia laicale e officiata dagli stessi Francescani del convento;⁹⁶ questa dovette essere abbattuta, o almeno abbandonata, nel tardo Settecento, al momento delle soppressioni leopoldine, allorquando cioè la Compagnia, riunita con quella di San Marco, si trasferì nella chiesetta al centro del paese già dedicata a san Giovanni Battista, annessa a un antico spedale documentato fin dal 1178.⁹⁷

Un arredo in continua evoluzione

Dalla descrizione degli altari e dei loro arredi emergono alcuni punti nodali che necessitano di un approfondimento, in particolare:

- l'ampiezza dell'arco cronologico in cui avvenne la ristrutturazione controriformata;
- l'assenza di qualunque menzione del tramezzo;
- la presenza di opere duecentesche realizzate prima dell'edificazione della chiesa.

Nella navata di San Francesco compaiono, come si è detto, due altari del XVII secolo, e quattro del XVIII; eppure l'effetto d'insieme mantiene una certa coerenza, dovuta anche al rifacimento delle mense dei due più antichi sul modello di quelle più tarde. Le decorazioni e le dorature contribuiscono all'unificazione della percezione, mascherando le differenze tra le forme bloccate dei primi e le contorsioni tra linee concave e convesse dei secondi. Questi ultimi mostrano affinità con quelli della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sansepolcro, edificati tra 1752 e 1754, e in parte con quelli un po' più

tardi della collegiata dei Santi Martino e Leonardo a Foiano della Chiana, ricostruita a partire dal 1773,⁹⁸ rientrando in quella «civiltà dello stucco» che andò affermandosi in epoca lorenese in tutto il Granducato.⁹⁹

La leggerezza accattivante di queste sculture, così come delle strutture che le sostengono, a dispetto di una qualità di esecuzione non finissima, si deve in sostanza al ritardo con cui ad Asciano fu completata la *facies* controriformata, laddove di norma nelle chiese mendicanti toscane il rinnovamento fu affidato all'utilizzo estensivo della pietra serena per la costruzione dei nuovi altari, fondati tra gli ultimi decenni del Cinquecento e la metà del Seicento.¹⁰⁰

Una maggiore comprensione di questo aspetto può venire dal confronto con una realtà per certi versi gemella a quella ascianese, ovvero la chiesa di San Francesco a Cortona. Rimandandone un'illustrazione più puntuale al capitolo successivo, specie per quanto riguarda la sua costruzione e la sua decorazione originaria, qui è importante sottolineare la possibilità di utilizzare le stesse fonti per ricostruirne l'aspetto assunto dopo la Controriforma, nel corso del XVII secolo, anche in questo caso «fotografato» con estrema precisione da una *Descrizione* di Ludovico Nuti. Giova il fatto che la nuova veste si sia mantenuta in buona parte intatta fino ai giorni nostri, permettendoci da un lato di verificare l'attendibilità della fonte, dall'altro di comprendere meglio i nessi tra lo spazio e le opere alla luce delle notizie a disposizione. Senza poter ripercorrere qui la storia di tutti gli altari cortonesi, cinque sulla parete destra, quattro su quella sinistra,¹⁰¹ oltre ai tre delle cappelle absidali, basti dire che essi furono eretti tra il 1596 e il 1659, ovvero in un arco temporale più ristretto rispetto ad Asciano, come testimonia anche l'impressione di una maggiore uniformità stilistica, a dispetto dei diversi architetti che li disegnarono, i cortonesi Mariotto Radi, i figli Agostino e Bernardino, e Filippo Berrettini. A differenza di Asciano, in cui, com'è naturale, furono i pittori senesi ad assicurarsi le committenze delle pale degli altari, a Cortona ci si rivolse per lo più ai pittori fiorentini, Ludovico Cigoli,¹⁰² Andrea Comodi,¹⁰³ Orazio Fidani,¹⁰⁴ pur con delle eccezioni senesi come Francesco Rustici e Raffaello Vanni,¹⁰⁵ nonché illustri locali come Pietro da Cortona, autore della bellissima *Annunciazione*.¹⁰⁶

Nonostante alcune di queste opere siano state eseguite un po' più tardi,¹⁰⁷ a Cortona emerge in sostanza una decisa e organica volontà di adeguamento alle direttive postconciliari, con una serie di investimenti ravvicinati e mirati per completare il rinnovamento nell'arco di poco più di mezzo secolo, al cui confronto San Francesco ad Asciano sembra essere stata teatro di una storia più tormentata e complessa, in cui i finanziamenti arrivarono in modo episodico, con numerose trasformazioni che si susseguirono fino al pieno Settecento, segno evidente di un panorama cittadino mutato rispetto al passato, meno disponibile a supportare imprese artistiche di rilievo.¹⁰⁸ A testimonianza di ciò emerge anche come la ristrutturazione degli altari, con in qualche caso il cambio o lo spostamento dell'intitolazione, sia dovuta alle compagnie laicali che sono documentate a partire dal XVI



I.28. Jacopo Ligozzi, chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Verna, in Moroni 1612.

secolo, e che sembrano avere avuto un ruolo inedito sia nelle committenze sia nella vita del convento francescano e in generale della comunità ascianese.¹⁰⁹

Se è possibile restituire con una certa precisione l'aspetto della chiesa dalla fine del Cinquecento in avanti, molti meno appigli esistono per la ricostruzione del suo assetto originario, tra XIV e XV secolo, e per la contestualizzazione della ricca decorazione parietale che emerge tra altare e altare, cifra caratteristica del monumento.

Nessuna delle fonti fa menzione del tramezzo, che sappiamo essere una realtà quasi onnipresente nelle chiese mendicanti, perché evidentemente era stato smantellato prima della più antica panoramica della chiesa, la visita del 1583. Il Nuti ricorda «alcuni sedili vecchi, che già servivano per il Coro antico, quando era situato nel mezzo della Chiesa»: dunque come di consueto in origine il coro dei frati trovava posto davanti all'altare maggiore, ben dentro la navata, e possiamo presumere che fosse protetto quanto meno da una recinzione lignea che garantisse la necessaria riservatezza alla congregazione conventuale durante gli uffici liturgici. Non

sappiamo dove e quando il «coro antico» fosse stato trasferito, ma possiamo facilmente dedurre che avesse trovato posto dietro l'altare maggiore, dove verrà sostituito nel 1708 da quello che vediamo oggi, e che ciò sia avvenuto verso il 1545, al momento della riconfigurazione della cappella per l'esaurirsi del patronato Tolomei e al conseguente rientro del vano nella disponibilità dei frati. Lo stesso Nuti riporta infatti che in quell'anno il convento – ovvero la comunità dei frati, a proprie spese – «ristaurò l'Altare tirandolo più in fuori», certamente per permettere l'alloggiamento degli scranni che si toglievano dal centro della navata, esattamente come accadde ad esempio in Santa Maria Novella a Firenze al momento dell'installazione della nuova pala dell'altare maggiore di Ghirlandaio e della realizzazione del retrocoro di Baccio d'Agnolo (1491-1496).¹¹⁰ Con lo spostamento del coro dietro l'altare maggiore non avrebbe avuto più senso mantenere la barriera che gli garantiva protezione. Quest'ultima potrebbe essere stata rimossa contestualmente, come è avvenuto nei casi più noti, in particolare fiorentini, in cui coro e tramezzo, pur essendo strutture separate, vengono concepiti, costruiti e poi smantellati insieme.¹¹¹ Come in altri casi, la necessità contingente di una ristrutturazione della cappella maggiore o di altre parti della chiesa comportò un adeguamento *ante litteram* ai canoni estetici e liturgici espressi dai dettami tridentini, testimoniando una volta di più come questi ultimi registrassero un mutamento in atto piuttosto che la volontà di modificare *ex abrupto* la percezione visiva delle chiese cattoliche.¹¹²

Sulla natura e l'aspetto della barriera non abbiamo elementi. L'assenza di tracce materiali interpretabili come segni inequivocabili di un muro trasverso rimosso farebbe propendere per una struttura lignea.¹¹³ D'altra parte una riflessione può essere stimolata dal duplice confronto con la pergamena trecentesca con la pianta di San Francesco ad Arezzo e con la chiesa di Santa Maria degli Angeli al santuario della Verna. La prima, straordinario documento di una situazione-tipo di chiesa mendicante, mostra il tramezzo formato da due setti murari con un altare addossato per parte, mentre al centro si apriva un varco per permettere l'accesso all'*ecclesia fratrum*.¹¹⁴ Rispecchia questa configurazione la piccola chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Verna, almeno nell'allestimento datole alla fine del xv secolo che si mantiene ancora praticamente inalterato. L'aula a navata unica, coperta con volte a botte ogivali, è tagliata trasversalmente da due setti su cui sono addossati gli altari gemelli con l'*Adorazione del Bambino* e il *Vir dolorum con i dolenti e angeli*, terracotte invetriate della bottega di Andrea della Robbia, mentre pienamente autografa è l'*Assunzione di Maria* sull'altare maggiore che completava il programma iconografico improntato alle nuove istanze del francescanesimo osservante, che era riuscito a ottenere uno dei luoghi più significativi della storia dell'Ordine già dal 1430-1432. Un'incisione di Jacopo Ligozzi del 1612¹¹⁵ mostra che l'*ensemble* era arricchito da un *Crocifisso* scolpito posto sulla trave che unificava il piccolo tramezzo [I.28],¹¹⁶ illustrando una situazione che forse poteva essere non troppo dissimile da quella di Asciano. Qui



I.29. Maestro di Tressa, *Croce dipinta*. Siena, Pinacoteca Nazionale.

infatti le vicende della pala robbiana con la *Madonna col Bambino tra san Raffaele arcangelo e san Cristoforo*, attribuita a Luca il Giovane – già attivo al fianco del padre ai tempi delle opere della Verna e a cui forse è riferibile la citata *Adorazione del Bambino*¹¹⁷ – lasciano presagire che la posizione su un altare della parete destra possa non essere quella originaria: il fastigio ligneo del 1623 montato provvisoriamente poco dopo l'imposizione del nuovo titolo alla Vergine del Carmelo veniva forse incontro al bisogno di completare l'allestimento che anche il Peruzzi denunciava carente di un baldacchino, e sarebbe suggestivo immaginare che in origine l'altare di San Raffaele fosse collocato sulla fronte del tramezzo, dal lato destro, ricalcando in parte l'esempio alverniate. Un parallelo lo si può trovare nella chiesa francescana di Castelfiorentino in cui gli altari del Crocifisso e della Vergine, rispettivamente al centro e a sinistra sulla fronte del tramezzo, trovarono posto sulla parete adiacente quando questo venne abbattuto verso il 1566.¹¹⁸

Sopra il tramezzo doveva essere issata tipicamente una grande Croce, la *Crux de medio ecclesiae*, che potrebbe essere il *Crocifisso* scolpito ricoverato ai tempi del Nuti nella sala capitolare: i tanti spostamenti che lo storiografo racconta testimoniano che l'opera fosse in cerca di una sistemazione, presumibilmente perché quella originaria non era più disponibile. La sua presenza sull'altare maggiore – che, data la grandezza, più volte sottolineata, può voler dire più facil-

mente appesa all'arcone di accesso alla cappella piuttosto che poggiata fisicamente sull'altare, dove del resto si trovava la pala del Riccio – ci dice inoltre che forse fu spostato ancor prima della distruzione del tramezzo, com'è nei casi fiorentini della *Croce* dipinta di Giotto in Santa Maria Novella (nel 1421 già appesa alla parete settentrionale del transetto sinistro) e di quella del Maestro di Figline in Santa Croce (nel 1550 tra la cappella Peruzzi e quella dei Giugni nel transetto destro).¹¹⁹ L'integrazione tra il *Crocifisso* ligneo posto in asse e due altari, magari in terracotta invetriata, appoggiati al tramezzo avrebbe dei forti punti di contatto con la configurazione che ancora oggi possiamo ammirare alla Verna.

Le tre opere che al Nuti sembravano risalire più indietro della costruzione della chiesa francescana alimentavano la tradizione popolare di un primo insediamento francescano sul *planum prati*, fuori porta Massini, già ai tempi di san Francesco. Le tipologie di manufatto descritte sono tre e costituiscono le principali immagini dipinte che si trovano nelle chiese prima dell'esplosione del fenomeno dei politici gotici ai primi del Trecento, ovvero un dossale o *antependium* di iconografia mariana,¹²⁰ la *Croce con storie della Passione*, e una figura di *San Francesco* stante, cioè un sunto ma già un tradimento delle indicazioni contenute nelle *Constitutiones Narbonenses* del 1260 che limitavano la decorazione figurata delle chiese francescane ai soli personaggi di Cristo, Maria, il Battista, san Francesco, sant'Antonio da Padova e nelle sole vetrate.

La *Croce* doveva rispondere alla tipologia in auge fino al settimo-ottavo decennio del secolo, prima di essere soppiantata dal più moderno e patetico modello giuntesco-cimabuesco privo di scene narrative ai lati del corpo di Cristo; in area senese ne rimane un solo esempio, nella Pinacoteca Nazionale (inv. 597), proveniente dal convento di Santa Chiara, già avvicinato al gruppo del Maestro di Tressa [I.29].¹²¹ L'opera doveva costituire la *Crux de medio ecclesiae* della chiesetta di San Lorenzo, e fu forse riutilizzata nella nuova San Francesco, secondo un processo documentabile in diverse fondazioni minoritiche toscane riedificate negli ultimi decenni del XIII secolo, in particolare del territorio aretino, come si dirà nel prossimo capitolo; in un secondo momento potrebbe essere stata sostituita dal «Crocifisso grande» intagliato nel legno, forse già quattrocentesco.

Si conservano in numero maggiore invece le tavole duecentesche rettangolari, sia di soggetto cristologico, come quella del Maestro di Tressa proveniente dalla Badia Berardenga (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 1) con tre storie su ogni lato, che doveva essere un *antependium* per la fronte dell'altare, sia mariano, come quella dello stesso artista per l'altare maggiore del Duomo, oggi resecata (Siena, Museo Diocesano), che forse era già un dossale che stava sopra la mensa; più avanti troviamo l'*antependium* su tela di Guido da Siena forse destinato alla chiesa inferiore del Duomo (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 8), composto da tre scene narrative,¹²² ma possiamo richiamare anche i due esemplari di Margarito d'Arezzo, quello della National Gallery di



I.30. Margarito d'Arezzo, Ristoro d'Arezzo, *Madonna col Bambino tra l'Annunciazione, la Natività, l'Assunzione di Maria, l'Adorazione dei Magi*. Monte San Savino, santuario di Santa Maria delle Vertighe.



I.31. Margarito d'Arezzo, *San Francesco*.
Siena, Pinacoteca Nazionale.

Londra (inv. NG564) e quello firmato con Ristoro nel santuario delle Vertighe (Monte San Savino) [I.30], ricordando che Asciano, in custodia di Siena ma in diocesi di Arezzo, poteva essere un luogo propizio a commissioni di artisti di questa città. Dal momento che le tavole più sicuramente identificabili come *antependia* presentano di norma il tema cristologico, recuperando l'iconografia dei paliotti di orficeria e la funzione di sacrario dell'altare, la presenza del tema mariano nella tavola di Asciano potrebbe essere un indizio in favore di una destinazione originaria al di sopra della mensa eucaristica, probabilmente della prima chiesa di San Lorenzo. Le lettere greche che il Nuti ricorda potrebbero essere state ΜΡ ΘΥ, relative all'epiteto mariano ΜΕΤΡΗ ΘΕΟΪ, come si riscontra in altri casi della Toscana del XII e XIII secolo.¹²³

Più difficile è risalire alla posizione originaria del *San Francesco*, che del resto non è stata messa a fuoco neanche per le altre tavole del gruppo firmate da Margarito di Arezzo; le ridotte dimensioni sconsigliano di immaginare questo tipo di manufatto issato sul tramezzo, a sinistra della Croce, secondo l'allestimento triadico con un'immagine mariana a destra e una agiografica a sinistra ricostruibile per molte realtà mendicanti della Toscana tardo-duecentesca.¹²⁴ Tuttavia dovevano essere testi di immediata accessibilità da parte dei fedeli, i quali dovevano avere la possibilità di avvicinarsi e di pregarvi di fronte, il che porta a credere che si trovassero comunque nell'*ecclesia laicorum*, forse addossate allo stesso tramezzo come in una sorta di *reductio ad unum* dell'iconostasi bizantina.

Se è giusta l'identificazione della tavola ascianese con quella della Pinacoteca di Siena [I.31] – nonostante deponga a sfavore la firma di Margarito non riportata dal Nuti – avremmo anche un'altra indicazione cronologica, verso la metà del Duecento. La presenza di queste tre opere è un forte segno della vivacità del *locum* ascianese nei primi decenni del suo insediamento al centro delle Crete senesi, e prima dell'edificazione della chiesa così come la vediamo oggi, che – come si dirà nel capitolo seguente – risale all'ultimo quarto del XIII secolo.

1 Brogi 1897. La prima parte dell'inventario, relativa alla città di Siena, rimase manoscritta e si conserva in SABAP-Siena, Archivio storico.

2 Su Francesco Brogi si veda Agnorelli 2007.

3 Sulla figura di Ludovico Nuti, maestro di teologia, nato a Portoferraio nel 1627 e attivo negli *studia* di Pisa, Siena, Genova, Venezia, Padova, si veda per adesso Bay 2016.

4 Si vedano D. Cooper, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 87-93, cat. 3; Cooper 2013a, per San Francesco a Pisa; Cooper 2014, p. 61, nota 47 per San Francesco a Colle Val d'Elsa.

5 Il manoscritto della *Visita* si conserva nell'Archivio Storico della Diocesi di Arezzo; è stato pubblicato nel 2011 in due volumi a cura di don Silvano Pieri e don Carlo Volpi. Qui si preferisce citare dall'originale.

6 Per non appesantire il testo, nelle pagine che seguono non sono segnalate le indicazioni bibliografiche precise delle tre fonti principali, recuperabili in appendice: si fa riferimento a Brogi 1897, pp. 17-19; ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, cc. 6v-10r; Peruzzi 1583, cc. 218v-220v.

7 Lo stesso verso si trova iscritto sul coro di San Damiano in Assisi, datato 1504, mentre sul badalone della basilica di Santa Maria Assunta al santuario

della Verna del 1509 si legge "Non clamor sed amor cantat in aure Dei. Tunc vox est apta chori si cor consonat ori".

8 SABAP-Siena, Archivio restauri, n. 2258. Il restauro, eseguito nel 1998, è stato condotto da Maura Giacobbe Borelli, sotto la direzione di Cecilia Alessi.

9 Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, n. 344002.

10 Nel 1906, al tempo dell'articolo del Baroni, pur conoscendosi la sua provenienza dall'altare maggiore, la si trova su quello della cappella di Santa Margherita, mentre la sua ultima menzione in chiesa risale al 1942. Sull'opera si rimanda al capitolo III.

11 Il Brogi le identificava soltanto come *Storie di Agar*. La scena del ripudio è stata interpretata erroneamente nel catalogo del museo (C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, p. 102, cat. 24) come *San Pietro e Petronilla*, così come nel repertorio dei pittori senesi di Marco Ciampolini (2010, II, p. 450), cui si rimanda per la bibliografia sulle opere.

12 *L'Incoronazione* compare per la prima volta nel Della Valle (1782-1786, III, p. 352); la ricorda ancora sull'altare maggiore e con la data 1545 anche il Papini (1805, c. 499). Nel 1812 viene inclusa tra le opere destinate alla nascente Pinacoteca di Siena (Biblioteca Comunale di Siena, A.VIII, 5, n.

62, *Prospetto della Galleria da farsi in Siena presentato dall'Abate Luigi de Angelis*, e segnalata già in galleria da Ettore Romagnoli (*ante* 1835, VI, p. 712). Nei cataloghi del museo senese è citata per la prima volta nel 1852 (p. 60, cat. 26) e già col riferimento al Riccio, ma solo dal 1872 (p. 61, cat. 346-347) si specifica la provenienza dall'altare maggiore della chiesa di San Francesco ad Asciano, «qui trasportato nel 1828». Un'ulteriore precisazione si deve a Peleo Bacci, nel catalogo del 1903 (p. 142), in cui riporta un documento d'archivio con il trasferimento da Asciano a Siena del 4 agosto 1823.

13 La critica ha più o meno concordemente sostenuto una datazione al decennio 1540-1550 (Cornice 1973-1974, p. 215; Torriti 1978, p. 114; Torriti 1990, pp. 366-372; Ascani 1997b, p. 117), per le reminiscenze sodomesche come in opere quali *l'Adorazione dei Magi* di Monte Oliveto Maggiore, la *Madonna e santi* di Chiusure e la *Visitazione* di Fontegiusta, e per gli influssi sempre più marcati dell'arte del Beccafumi, come mostra il confronto tra la figura di san Francesco e lo stesso santo nella pala dell'oratorio di San Bernardino del 1537, tanto puntuale da aver fatto propendere adesso Cecilia Alessi (2017, p. 211) per una datazione ancora nel quarto decennio. Per un inquadramento dell'arte del Riccio si rimanda ai contributi di Andrea De Marchi (1988), Cecilia Alessi (2017), e Irene Sbrilli e Raffaele Moretti (in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 225-233).

14 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, c. 8v.

15 Ivi, *Asciano*, c. 7v: «Appresso è il Pulpito di legname fatto di nuovo nel 1598. Sotto di esso stanno alcuni sedili vecchi, che già servivano per il Coro antico, quando era situato nel mezzo della Chiesa». In seguito si procedette alla commissione di una nuova serie di scranni – quella che vediamo tutt'oggi – che reca la data 1708 incisa sul postergale centrale.

16 Sul politico dell'altare maggiore, che doveva avere al centro la tavola di Lippo Memmi oggi in Palazzo Corboli, collocata (o meglio ricollocata) sulla mensa tra Otto e Novecento, si rimanda al capitolo III.

17 ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 6594; si veda anche la raccolta tratta da Gigli 1723, in *Palazzo Pubblico* 1983, p. 406.

18 Questi ricordano molto gli stemmi posti sui gradini della porta laterale destra della chiesa di San Francesco a Siena che commemorano le diciotto vittime Tolomei del celebre agguato di Malamerenda a opera dei Salimbeni del 1331.

19 Si veda il capitolo IV.

20 Solo come suggestione possiamo richiamare i due esemplari oggi nel Museo del santuario della Verna, provenienti dalla chiesa fiorentina di Ognissanti e prima ancora dalla francescana San Salvatore a Monte alle Croci sempre a Firenze (riprodotti in Piroci 2010, pp. 24-25).

21 Fattorini 1996, pp. 120-121; G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, p. 62, cat. A. 15, con bibliografia precedente; Fattorini 2016, pp. 54-55. Restano da provare le ragioni che avrebbero portato, verso il 1665, ovvero al momento della ristrutturazione della sagrestia del Duomo senese, a provincializzare l'opera in una chiesa francescana anziché secolare.

22 Si veda il capitolo III.

23 "AD... RUS... P... MAG... J(OHANNES) BAPT(ISTA) PASZQUINI DE ASCIANO ORD(INIS) MIN(ORUM) S(ANCTI) FRA(NCISCI) / FECIT FIERI BONONIS SUIS ELEMOSINIS ANNO 1723 DE MENSE JANUARI DEVO(TIONE) HIC PONI CURAVIT".

24 Si veda C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 223, 227-228, cat. 148. Il quadro misura 239 x 164 cm.

25 Me lo suggerisce Massimo Ferretti, che ringrazio.

26 AGOFMC, Papini 1805, p. 499.

27 In effetti non sappiamo se la pala di Carlo Bandinelli sia mai stata consegnata; è anche possibile che l'altare sia rimasto privo di una nuova immagine fino all'installazione di quella commissionata da Giovanni Pasquini. Quanto alla vecchia tavola sembra non si fosse trattato di un politico con al centro una *Madonna col Bambino* – ché altrimenti la precisione del Nuti non lo avrebbe omesso – bensì di una di quelle pale quattrocentesche con santi a figura intera, come ad esempio quella di Domenico di Michelino (o del suo collaboratore Lorenzo di Puccio) del Museo Diocesano di Cortona, proveniente dalla locale San Francesco (A. Bernacchioni, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 242-244, cat. 35), o quella delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, inv. P.568, di un pittore bolognese della metà del secolo (M. Medica, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 265-267, cat. 45). Del resto gli affreschi alle pareti sono datati 1490, e forse in quel momento si realizzò un allestimento completo della cappella comprensivo anche di una pala dipinta.

28 Uno stemma simile, ma più antico e privo delle insegne papali, si trova sulla fronte della cappella di santa Margherita, da sempre di patronato dei Bandinelli (cfr. più avanti nel testo).

29 Di rosso, alla gemella in fascia d'oro, accompagnata da tre conchiglie dello stesso: ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 5697; *Palazzo Pubblico* 1983, p. 408.

30 Si rimanda al database della Scuola Normale Superiore: <http://velasquez.sns.it/stemmi/schedaStemma.php?id=60>.

31 Una fotografia precedente all'intervento degli anni ottanta e novanta del XX secolo mostra quella porzione di parete completamente liscia e intonacata.

32 Si veda il capitolo III.

33 L'unica differenza sta nel giorno della consacrazione dell'altare, il 25 ottobre 1752.

34 Qui la data di consacrazione è il 10 aprile del 1753.

35 Si veda Costa 2007, pp. 125-126. In questo caso la consacrazione è del 10 settembre 1758.

36 Lo si legge nella lapide posta a fianco all'altare, che reca la data del 9 marzo 1753.

37 Consacrato l'11 gennaio 1753.

38 Il documento del 19 giugno 1606 infatti non riguarda la fondazione vera e propria della Compagnia, ma la concessione da parte di papa Paolo V di sessanta giorni di indulgenza in suo favore: per il regesto si veda *Le pergamene* 2007, p. 131, doc. 247. Sul culto dell'Immacolata Concezione nel Cinquecento si veda Mussolin 2006.

39 Si veda C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 230-231, cat. 150.

40 L'ispettore annotava anche "nel remenate", termine con il quale nel senese si era soliti riferirsi al fastigio dell'altare, una figura a mezzo busto di san Ludovico di un anonimo pittore secentesco, identificata con una tela in deposito presso la Soprintendenza senese da Marco Ciampolini (2010, p. 450), con attribuzione a Francesco Nasini.

41 Questa veniva tenuta coperta da una tenda e scoperta in occasione della festività del santo il 13 giugno.

42 Il fatto che fossero state poste intorno a un'immagine più tarda lascia aperta la possibilità che in origine le due tele nascessero per un'altra destinazione, forse come ante dell'organo, documentato in chiesa fin dal tardo Quattrocento.

43 Forse il Nuti leggeva un documento in cui si parlava dell'acquisto di un'opera di un pittore forestiero.

44 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, c. 9v; per la concessione di Urbano VIII si veda anche *Le pergamene* 2007, p. 36, doc. 22.

45 Si veda Romeo-Salvadori 1984-1985, pp. 170 sgg., che vedevano la chiesa prima del restauro in cui fu rimessa in luce la nicchia più antica.

46 Cfr. capitolo IV.

47 Si veda C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, p. 119, cat. 37. Si tratta evidentemente di un riutilizzo, e c'è da domandarsi se anche questo stemma lapideo non possa essere stato realizzato originariamente per la chiesa di San Francesco.

48 L'erudito ricorda anche che «Vi è istituita la Confraternita de Cordigieri, aggregata all'Archiconfraternita d'Assisi nel 1607 alli 17 di Marzo dal Ministro Generale M. Giuseppe Pisculli da Melfi e si fa la Ritornata la prima Domenica di ciascun mese. Fu privilegiato per 7 anni a beneficio de fedeli defunti da Papa Alessandro VII». La Compagnia e l'altare sono documentati ancora nel 1705 quando «Papa Clemente XI concede l'indulgenza ai sacerdoti secolari e regolari che nel giorno della commemorazione dei defunti e in altri giorni stabiliti celebreranno la messa per i confratelli defunti all'altare di San Francesco della confraternita dei Cordiglieri, situato nella chiesa del convento di San Francesco di Asciano» (*Le pergamene* 2007, p. 131, doc. 248).

49 Frate Aurelio Pistolesi, padre guardiano del convento di Asciano nel 1656, 1659-1660, 1663-1666, è anche il committente della già citata *Crocifissione* di Francesco Nasini per il secondo altare della parete destra della chiesa e oggi conservata a Palazzo Corboli (cfr. più avanti nel testo).

50 Sulle tavole con *San Francesco*, e in generale sulla figura di Margarito, si rimanda a Maetzke 1973; Labriola 1987, pp. 145-149; Krüger 1992, pp. 210-215; Frugoni 1993, pp. 278-280; Cook 1995; Cook 1999, pp. 30-31, 83-85, 131-132, 141-142, 183-184, 191-192, 204-205; Monciatti, i cui contributi (2003, 2010, 2011) sono in particolare focalizzati sulla fortuna storiografica del pittore e sulla valenza della sua firma; Chiodo 2007; Di Maria 2014, oltre a innumerevoli schede di catalogo, tra cui per ultime quelle di Paola Refice, in *Francesco, il Santo* 2012, pp. 47-48, cat. 1 e in *L'arte di Francesco* 2015, p. 194, cat. 13-16.

51 Monciatti 2003, p. 307. Angelo Tartuferi (2010, p. 68) ha tentato di identificare la tavola senese con quella documentata ancora nel Seicento nella chiesa di San Francesco a Figline Valdarno, nota tramite un disegno di Zaccaria Boverio (1632), che però mostra particolari inconciliabili, come il cordone che regge il saio con quattro nodi (tre nell'esemplare di Siena) e le stimate che nel testo di accompagnamento sono descritte con un cerchietto rosso intorno al chiodo nero (che a Siena non compare). A questo proposito Chiara Di Maria (2014, pp. 30, 33, nota 24), riscontrando una maggiore plausibilità tra il disegno e l'esemplare conservato della Pinacoteca Vaticana, suggerisce per la tavola senese una possibile provenienza da San Francesco a Lucignano, asserendo che questo convento si trovasse nella custodia aretina ma in territorio senese, il che però è errato, in quanto il castello di Lucignano nel corso del Duecento fu a lungo conteso tra Arezzo e Perugia, e poi tra Arezzo e Firenze, passando sotto il dominio di Siena soltanto nel XVI secolo.

Tra i *San Francesco* senza casa ci sono anche:

a) Il *San Francesco* della Pinacoteca Vaticana (che pure mostra la punta del cappuccio cancellata), identificato da Monciatti (2003, p. 300), con una tavola descritta da Zaccaria Boverio negli appartamenti papali nel 1632; tuttavia la fonte registra un'iscrizione con la firma di Bonaventura da Lucca e non di

Margarito d'Arezzo, il che rende poco percorribile questa ipotesi (cfr. anche Frugoni 1993, p. 349, nota 14, in cui si prende in considerazione l'eventualità che possa essersi trattato di una copia tarda). Come accennato, per Chiara di Maria (2014, p. 30) la tavola vaticana potrebbe essere quella descritta dallo stesso Boverio in San Francesco a Figline Valdarno, in base alla corrispondenza del numero di nodi del cordiglio, quattro, e del cerchio rosso intorno ai chiodi delle stimmate descritte accuratamente dall'erudito;

b) Il secondo *San Francesco* del Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (il primo è certamente proveniente dal convento di Ganghereto, presso Terranuova Bracciolini), attestato dal 1550 a Sargiano, convento fondato però solo nel 1405; per questo è stata proposta una provenienza dal santuario della Verna (Salmi 1951, pp. 93-97, 172; ripreso da Monciatti 2003, p. 299), dove si conserva una copia secentesca, o dal primo convento minorita di Arezzo (Di Maria 2014, p. 31), dalla cui comunità fuoriuscirono in effetti i frati Osservanti che fondarono il convento di Sargiano poco fuori città.

52 Su questo si vedano Frugoni 1993, pp. 319-323, 348-349, note 8-14; Monciatti 2011, pp. 56-57.

53 Sull'identificazione della scena si rimanda al capitolo IV.

54 Questi due affreschi erano noti già al Brogi (1897, p. 19) e al Baroni (1906, p. 16), che li attribuiva a Giovanni d'Asciano; si veda il capitolo IV.

55 Sull'opera, attribuibile ad Agostino di Marsilio, si veda il capitolo IV.

56 ASSi, Gherardini 1676, p. 75.

57 ASSi, Pecci 1755-1760, I, p. 155.

58 Fanno parte dell'arredo della chiesa due pile dell'acquasanta del xv secolo, una ancora nei pressi dell'ingresso principale, l'altra, attribuita ad Antonio Ghini, nel Museo di Palazzo Corboli (C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 144-145, cat. 49).

59 Brogi 1897, p. 19. Su questi si veda il capitolo IV.

60 Raffigurano *Sant'Antonio e il Centauro*, l'*Incontro tra sant'Antonio e san Paolo Eremita*, *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, e le *Esequie di sant'Antonio*.

61 Si vedano Delpriori 2009; Delpriori 2014.

62 L'opera è schedata nel catalogo del museo (C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 124-125, cat. 38) come di artista senese di fine Trecento vicino alla temperie culturale di pittori come Martino di Bartolomeo e Andrea Vanni, e confrontata con una statua dello stesso soggetto a Casciano delle Messe (Siena), invero molto diversa, e un'altra nel Museo Diocesano d'Arte Sacra di Pitigliano (da Sant'Agostino a Santa Fiora, sul monte Amiata) in realtà del xvi secolo. Registro che attualmente nel museo l'opera è esposta con una datazione agli inizi del xv secolo (cfr. capitolo IV).

63 Nella fotografia precedente il restauro che ha riportato in luce gli affreschi, si vede che sulla tamponatura era stata ricavata una nicchia in stucco per l'alloggiamento dell'*Annunciata* di Francesco di Valdambrino (l'*Angelo* si trovava in una corrispondente nicchia della parete di fronte).

64 ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 5763; si veda anche la raccolta tratta da Gigli 1723, in *Palazzo Pubblico* 1983, p. 405.

65 Forse potevano trovare posto nel sartacco della nicchia, oggi estremamente frammentario, al di sopra dei santi Agata e Cristoforo che occupano gli sguanci.

66 È una contrazione dell'antifona “Ave Regina Coelorum. Ave Virgo Gloriosa” che è anche il titolo di un'opera musicale di Girolamo Frescobaldi del 1627.

67 Si vedano Gentilini 1989b, p. 294; Gentilini 1992, pp. 331, 352. Il Brogi la riconduceva genericamente alla scuola dei Della Robbia.

68 Gentilini 1989a, p. 265.

69 Alla compagnia, documentata dal 1617 (*Le pergamene* 2007, p. 190, doc. 382), i membri erano ammessi a discrezione del padre guardiano del convento francescano su delega del priore generale dei Carmelitani.

70 La ricordano ancora *in situ* Romeo e Salvadori (1984-1985, pp. 168-169); si vedano anche Ciampolini 2010, p. 450, e C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 222-223, 228, cat. 147, in cui si osservano le interessanti derivazioni del Nasini da un'opera con lo stesso soggetto realizzata da Bernardino Mei per l'oratorio della Santa Croce in Asciano, oggi conservata nello stesso museo, nonché l'«opprimente naturalismo che caratterizza il dipinto» dell'allievo di Rutilio Manetti.

71 È riportato erroneamente come RA.P. e non sciolto in C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, p. 228, cat. 147, mentre è o messo da Ciampolini (2010, p. 450) che invece identifica dubitativamente lo stemma con quello della famiglia Ascarelli.

72 «La Tavola fu fatta fare da fra Aurelio Pistoiesi d'Asciano di sue limosine con spesa di scudi 20; e'l Pittore vi notò il Proprio nome, e l'anno in cui la dipinse, scrivendoci: Franciscus de Nasinis pingebat, Anno Domini MDCLXIII».

73 A questo proposito possiamo notare come la composizione del Nasini riprenda il particolare iconografico del san Francesco inginocchiato, quasi a voler serbare una memoria dell'affresco della nicchia della parete opposta nel momento della dismissione e obnubilazione del primitivo e piccolo altare il cui titolo veniva trasferito in un più consono e moderno contesto.

74 ASSi, Gherardini 1676, p. 75.

75 AGOFMC, Papini 1805, p. 498. Ad Asciano gli Scotti furono importanti benefattori soprattutto della chiesa e del convento di Sant'Agostino, in particolare Jacopo, che vi era sepolto, e la cui lapide ancora esistente si deve a Urbano da Cortona.

76 Del resto lo Scotti era morto verso il 1470 (cfr. Introduzione), per cui è possibile qui un errore di datazione del Nuti.

77 Ricordo che le porte laterali ai tempi del Nuti dovevano essere ancora quelle originali dell'epoca gotica, mentre quella attualmente presente sul fianco meridionale fu aperta solo nel xviii secolo (si veda il capitolo II).

78 Anche in questo caso la lancetta gotica originaria venne murata al momento dell'apposizione della struttura barocca, che lasciava passare la luce soltanto dalla finestra rettangolare in alto, chiusa a sua volta in un periodo compreso tra la descrizione del Nuti e i primi del Novecento, giacché le fotografie più antiche che si conservano dell'interno della chiesa le mostrano già tamponate.

79 Contribuivano al deprezzamento forse le condizioni: «Poco conservata per ribollimento di colore» (Brogi 1897, p. 17).

80 In C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 219-220, 227, cat. 143. Nel recente repertorio dei pittori senesi del Seicento Marco Ciampolini (2010, p. 306) suggerisce che si tratti di un lavoro di bottega.

81 Nel Manoscritto “Rutilio Mannetti” è aggiunto con un altro inchiostro, più leggero, e da un'altra mano, ma non si sovrascrive a qualcos'altro, quindi Nuti ha volutamente lasciato lo spazio vuoto, forse perché non riusciva a sciogliere il monogramma.

82 Il Nuti riporta l'iscrizione in un altro modo: A.D. MDCXIII. A differenza dello stemma di Domenico Bandinelli sul frontespizio della cappella di San Lorenzo quello di Volumnio non reca le insegne papali che alludono ad Alessandro III.

83 Si veda Baroni 1906, p. 17.

84 Fanno parte dello stesso strato di intonaco i motivi geometrici che si vedono ancora in basso a destra sulla stessa parete; al di sotto ne compare uno più antico, con un velario di gusto tardo-duecentesco, probabilmente parte della primissima decorazione della chiesa, e che si trova anche sulla parete sinistra della cappella maggiore, nello stretto spazio tra il pilastro e il coro ligneo settecentesco (si veda anche il capitolo III).

85 Si vedano Freuler 1985, pp. 26, 38; Freuler 1994, pp. 333-339, 478-480, cat. 63. Cfr. anche capitolo IV.

86 Da Tossignano 1586, p. 261, ripreso da Wadding, *Annales Minorum*, [1625-1654], ed. 1931-1964, IX, p. 236.

87 ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 5057; si veda anche la raccolta tratta da Gigli 1723, in *Palazzo Pubblico* 1983, p. 404.

88 Il Nuti sosteneva che la cappella, prima di appartenere ai Bandinelli, fosse stata dei Borghesi, mentre il Peruzzi nel 1583 indicava come patroni i Bandinelli insieme ai Borghetti (con errore di dizione per Borghesi), e forse è possibile che per un certo periodo di tempo le famiglie si fossero effettivamente avvicinate o affiancate nella cura della cappella. Tuttavia la testimonianza del Tossignano e gli stemmi sugli affreschi trecenteschi non lasciano dubbi su quale fosse la famiglia fondatrice.

89 A questo proposito il Nuti descrive la sagrestia come «sufficientemente fornita di paramenti sacri»; inoltre ricordava un turibolo d'argento acquistato per 27 Scudi nel 1636, e che in una memoria del convento si aveva notizia che fin dal 1474 i frati Agostiniani di Asciano versavano alla sagrestia francescana un certo quantitativo di grano per le ostie.

90 Si veda C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 160-162, cat. 66.

91 La tamponatura dell'arcata centrale arriva fino a terra, mentre in quelle laterali, vestigia dei finestroni che davano luce alla sala, la muratura originaria giunge ancora all'altezza di un metro circa. Si notano poi ulteriori aperture praticate successivamente per rendere fruibili gli spazi interni, soprattutto nell'arcata di destra che ora ospita la porta di una rimessa, mentre dalla parte opposta è stata ricavata una piccola nicchia.

92 La precisazione del giorno, del mese e dell'indizione, risulta singolare: potrebbe riferirsi a un evento di particolare importanza per la vita della comunità minoritica ascianese, come la consacrazione prima della chiesa, e non necessariamente all'esecuzione del dipinto. A questo proposito si ricordano i casi della *Maestà* di San Domenico di Guido da Siena “datata” 1221 (per un riepilogo Bellosi 2003c, pp. 22-23) e della pala agiografica con *San Francesco e storie della sua vita* un tempo nella chiesa di San Francesco a San Miniato, nota tramite un disegno di Niccolò Catalano del 1652 in cui appariva datata 1228, da riferirsi alla canonizzazione del santo piuttosto che all'esecuzione dell'opera, che altrimenti sarebbe stata in assoluto la prima tavola agiografica francescana (Tartuferi 2015, pp. 146-147). Tuttavia la tipologia arcaica descritta dal Nuti per la *Croce* di Asciano sembrerebbe sopportare anche una datazione alla prima metà del xiii secolo. L'opera è ricordata poco più di un secolo dopo anche dal Papini (si veda il capitolo II).

93 L'iscrizione frammentaria si presta a tre letture possibili: 1269, 1274 e 1283, ma per motivi stilistici è più plausibile la data più alta (tra gli altri, Labriola 1987, Cook 1995, Chiodo 2007; per un'opinione diversa in favore del 1274 o 1283: Monciatti 2011, pp. 43-44).

94 Su questo si veda il capitolo III.

95 L'intervento di Jacopo Mazzoni del 1568 è ricordato anche da fonti contemporanee, come la già citata *Historiarum Seraphicae Religionis* (Da Tossignano 1586, p. 261), ripresa dagli annali del Wadding (*Annales Minorum* [1625-1654], ed. 1931-1964, IX, p. 236), e da un'iscrizione riportata da Ottaviano Giovannetti (2012, p. 255).

96 ASSi, Gherardini 1676, p. 75; ASSi, Pecci 1755-1760, I, p. 155: scrive quest'ultimo che «non molto discosto» si trovava un'altra compagnia sotto il titolo di san Marco, e l'indicazione topografica porta a credere che ci fosse anche una cappella in cui i confratelli potessero riunirsi.

97 Il piccolo edificio fu commenda dei Cavalieri Gerosolimitani del Priorato di Pisa che, nella persona di Federigo Spadafuori, ne curarono il restauro nel 1324, come ricorda una lapide all'interno. Con la soppressione dell'Ordine passò ai Cavalieri di Malta; fu ristrutturato e ampliato quando vi giunse la Compagnia di San Bernardino, e di nuovo nel 1885.

98 Si veda Spinelli 2007a, pp. 45, 49-52. Non fornisce alcuna indicazione utile il testo su Asciano contenuto nell'*Atlante del Barocco in Italia* (Firenze e il Granducato 2007, p. 606, nella sezione sulla provincia di Siena a cura di F. Rotundo e M.A. Rovida), in cui addirittura si considerano San Lorenzo e San Francesco due chiese distinte!

99 Su questo tema rimando a Spinelli 2007d. Per gli angioletti che si librano smaniosi dai monconi dei timpani si possono forse istituire dei confronti con gli stucchi di San Filippo Neri a Cortona, opera pure di primo Settecento.

100 Oltre alle grandi basiliche cittadine come quelle di Pistoia, Pisa o Siena, ricordiamo anche fondazioni francescane di medie dimensioni come Castiglione Fiorentino, Lucignano, Carmignano, San Miniato, in cui oggi vediamo altari secenteschi in pietra serena. Non sono mancati comunque casi di rifacimenti settecenteschi, come in San Francesco a Colle Val d'Elsa o San Francesco a Chiusi.

101 Al termine del lato sinistro non c'è spazio per il quinto altare giacché si apre la porta che conduce in sagrestia, sopra alla quale trova posto il monumentale organo.

102 La tela (1597), sul quarto altare della parete destra, rappresenta *Sant'Antonio da Padova e il miracolo della mula*, ed è uno dei capolavori del Cigoli, per il quale ci si limita a rimandare a Pizzorusso 2003, pp. 38-39.

103 *L'Immacolata Concezione* (1609), commissionata dalla famiglia Sernini Cucciatti, si trova sul terzo altare della parete destra, presso cui si riuniva la Compagnia della Vergine del Carmelo (sull'opera Maffeis 2003, p. 76). È interessante notare il parallelismo con Asciano, dove un'omonima compagnia pure pregava davanti a un altare collocato nella medesima posizione all'interno della chiesa. Secondo il Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Cortona*, c. 21) il Comodi aveva dipinto una seconda tela in San Francesco a Cortona, sul primo altare della stessa parete, che rappresentava *San Francesco e altri santi dell'Ordine minorita*: dal Della Cella (1900, pp. 129-130) sappiamo che fu distrutta durante uno spostamento nel 1840, e quindi sostituita dal *San Francesco di fronte al sultano* del pistoiese Niccolò Monti (1842) che tutt'ora si vede.

104 Si tratta dell'*Incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta aurea*, firmato e datato 1645, al secondo altare della parete destra (Maffeis 2003, p. 91). Dal racconto del Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Cortona*, c. 22, dove tuttavia il soggetto è scambiato per lo *Sposalizio della Vergine*) sappiamo che questo fu eretto da Domenico Rotani, di cui si riconosce lo stemma, nel 1643 e dedicato a sant'Anna.

105 *La Vergine adorata dai santi Francesco, Domenico, Nicola e Margherita da Cortona* (1625) del Rustici si trova sul quinto altare della parete destra, di patronato Baldelli e intitolato a san Francesco e santa Margherita da Cortona; l'*Adorazione dei pastori* del Vanni (1671) sul primo altare della parete sinistra, commissionata da Giuseppe Tozzi e sua figlia Dorotea. Su queste opere si vedano Maccherini 2003, pp. 107-109; Ciampolini 2010, pp. 647, 1045, con bibliografia precedente; Ciampolini 2017, pp. 271-272.

106 Sull'opera, collocata sul terzo altare della parete sinistra, istituito dalla famiglia Alfieri, si vedano almeno R. Contini, in *Pietro da Cortona per la sua terra* 1997, pp. 124-125, e Fornasari 2003, p. 140. È da aggiungere che il Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Cortona*, c. 27) registrava che, nonostante l'altare recasse la data 1606, la tavola non fosse ancora stata realizzata. Allievo di Pietro fu Ciro Ferri, romano, che in San Francesco a Cortona lasciò l'*Immacolata Concezione* per l'altare Laparelli nella cappella *a cornu epistolae*, del 1657 (Fornasari 2003, p. 153).

107 Come il *Martirio di santa Lucia* sul secondo altare della parete sinistra, dedicato a san Girolamo e santa Lucia, eretto dalla famiglia Zeffinari: l'opera, del secondo decennio xviii secolo e di autografia discussa tra Giovanni Camillo Sagrestani e Matteo Bonechi (si veda Spinelli 2007b, pp. 106-108, con bibliografia e pareri precedenti), si trova attualmente esposta a fianco all'altare

così da permettere la visione dell'affresco trecentesco con l'*Incoronazione della Vergine e la comunione e il martirio di santa Lucia* di Jacopo di Mino del Pellicciaio (su cui si veda Refice 2005, pp. 85-86). Del Settecento è anche l'allestimento del quarto altare sullo stesso lato, con il *Crocifisso* ligneo di Giuseppe Piamontini e le statue, realizzate in un secondo momento (1754), di *Maria Maddalena e San Giuseppe da Copertino* di Francesco Fabbrucci (per un riferimento bibliografico Spinelli 2007c, pp. 144-145); su questo altare fino al 1602 si trovava il *Crocifisso* trecentesco ritenuto miracoloso e trasportato in quell'anno nella chiesa di Santa Margherita da Cortona (cfr. capitolo II).

108 Sulla storia di Asciano in questo periodo si vedano E. Forzoni, in *Sessiano* 2014, pp. 69-74, 93-117; A. Rosati, *ivi*, pp. 75-91.

109 A. Rosati, in *Sessiano* 2014, pp. 89-91. Purtroppo non è possibile risalire a tempi più remoti: tra le pergamene relative alle confraternite conservate nell'Archivio di Stato di Siena dal 1241 al 1785 regestate da Maria Assunta Ceppari Ridolfi (*Le pergamene* 2007) non compaiono documenti sulle compagnie ascianesi precedenti al xvii secolo.

110 Su questo si veda da ultimo Martelli 2016.

111 Si veda Hall 2006.

112 Sulle “anticipazioni” delle soluzioni adottate estensivamente dopo il Concilio di Trento, tra le quali si registrano i casi fiorentini della Santissima Annunziata e di San Lorenzo, ma anche i primi tentativi di Vasari ad Arezzo, si rimanda agli studi di Christian Adolf Isermeyer (1950; 1952; 1968; 1977) e Marcia Hall (1979, pp. 1-15). È da ricordare per altro come le disposizioni sull'assetto della chiesa – assenti nei documenti del Concilio – risalgono soltanto alle *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiaristicae* di Carlo Borromeo (1577). Su tema si veda anche Cooper 2014 e Cooper 2017.

113 Si rimanda alle considerazioni espresse nel capitolo IV, anche sulla probabile collocazione del tramezzo all'altezza dei moderni altari di San Francesco e dell'Immacolata Concezione.

114 Com'è noto, si tratta di un disegno su pergamena conservato nell'Archivio Storico Diocesano di Arezzo; pubblicato da Mario Salmi nel 1951, su di esso si vedano anche Pincelli 2000, pp. 56-60; Pincelli 2005, pp. 265-269; Borgherini 2001, pp. 164-183; De Marchi 2009b, pp. 57-58; Giannetti 2012; Giannetti 2015; Cooper 2014.

115 Questa e altre incisioni sono il corredo grafico della *Descrizione del Sacro Monte della Verna* di Lino Moroni, edita a Firenze nel 1612. Jacopo giunse alla Verna insieme a frate Moroni nel 1607 con l'apposito compito di disegnare dal vero i luoghi significativi del santuario: si conservano 10 disegni originali e 26 incisioni di Domenico Falcini e Raffaello Schiaminossi, che andarono a comporre le illustrazioni del volume. Su questo si vedano Conigliello 1999; Conigliello 2003, pp. 68-69.

116 Nel Museo della Verna si conservano due *Crocifissi* scolpiti, di cui uno, quello maggiormente studiato, della fine del Quattrocento-inizi del Cinquecento, giunto al santuario soltanto nel 1942: si vedano Giannotti 2004, pp. 151-152; Giannotti 2008, p. 244, P. Refice, in *Tesori in prestito* 2010, p. 49; Carl 2014, dove si ritiene la testa un'aggiunta ottocentesca.

117 Si veda Gentilini 1994, p. 98.

118 Sulla ricostruzione del tramezzo della chiesa di San Francesco a Castel-fiorentino si veda Scarpone 2016.

119 Per Santa Maria Novella si veda Melli 2001, pp. 233-234, doc. 8; come fa notare Andrea De Marchi (2015, p. 154, nota 5) la *Croce* è documentata poi sulla controfacciata ai tempi del *Libro di Antonio Billi* ([1506-1530 circa], ed. 1991, pp. 40 e 113). Il 1550 riferito a Santa Croce è quello della prima edizione delle *Vite* di Vasari (ed. 1966-1987, II, p. 91). L'idea che queste grandi tavole nate per il tramezzo fossero ben presto percepite come anacronistiche nell'arredo della chiesa, con una conseguente marginalizzazione in zone meno in vista, come le pareti del transetto o le controfacciate, è di Andrea De Marchi (2009b, pp. 48-49).

120 Sulle ambiguità tipologiche delle tavole duecentesche di formato rettangolare, dossali sistemati sopra l'altare o antependi che ne abbellivano la fronte, si veda l'ampia campionatura proposta da Andrea De Marchi (2009b, pp. 21-26, 32-39)

121 Si vedano Sandberg Vavalá 1929, pp. 632-635; Garrison 1947, p. 210; Torriti 1977, ed. 1980, p. 18.

122 Sull'opera, attualmente in restauro, si veda De Marchi 2016.

123 Lo si riscontra ad esempio nella *Madonna col Bambino* di Sant'Andrea a Rovezzano (Firenze), o in quella del Duomo di Fiesole (Boskovits 1993, pp. 226-233, 270-273), ma anche nelle opere di Meliore, come quella di San Leonino a Panzano o il dossale firmato e datato del 1271 della Galleria degli Uffizi (inv. 1890, 9153; *ivi*, pp. 632-641, 652-662).

124 Per una panoramica De Marchi 2009a; De Marchi 2009b, pp. 44-64.

L'architettura francescana da Asciano a Cortona e ritorno

Esiste un'architettura mendicante? Una questione storiografica

San Francesco ad Asciano ha un'unica navata, coperta a capriate lignee, terminante in tre cappelle absidali a pianta quadrangolare, di cui la centrale di dimensioni maggiori, coperte con volte a crociera. Si tratta della tipica chiesa francescana toscana [III].

Tale affermazione, intuitiva per chiunque si interessi di cose medievali, porta con sé oltre un secolo di riflessioni circa l'esistenza o meno di un'architettura francescana isolabile dal contesto della generale edilizia, chiesastica e non, del Basso Medioevo. Di recente Nicoletta Giovè, interrogandosi sulla possibilità di arrivare a una definizione del codice, o in generale del libro francescano, ha scritto:

Ecco cosa potrebbe essere il codice francescano: una norma, e poi, subito dopo, tantissime eccezioni alla norma stessa ... non esiste un codice francescano con un'identità certa e assoluta, o comunque non esiste un modello dominante, quanto piuttosto esiste una costellazione di modelli simili ma tutti devianti o deviati, quasi fossero una rifrazione, una scomposizione all'infinito di un'immagine.¹

L'estrazione di elementi che costituiscono il modello del codice francescano è in parte astratta, e comunque calata a posteriori su una serie di oggetti individuali, il che non significa che sia un'operazione sterile, perché fornisce una spinta essenziale verso la conoscenza approfondita di un numero di casi sempre maggiore senza la quale non si potrebbe concepire alcuna sintesi rispettosa della verità storica.

Lo stesso può essere detto nei confronti della definizione di architettura francescana, o mendicante, nel Medioevo.² Quella infinita rifrazione del modello ideale, che esiste soltanto sommando artificialmente i tratti individuati in sede critica come caratteristici, costituisce, in modo emotivo e mitopoietico, l'architettura mendicante, e stimola d'altro canto l'allargamento e l'approfondimento sempre maggiore sulle singole fondazioni e opere d'arte.

L'apertura della questione dell'esistenza o meno di un'architettura mendicante, e in particolare francescana, si fa risalire

al fondamentale studio di Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, edito nel 1885, in cui, in modo pionieristico, era affrontata la questione dell'influenza sullo sviluppo dei fatti d'arte esercitata dalla figura del grande santo umbro e dagli ordini mendicanti che da lui presero le mosse.³ Ne scriveva così Luciano Bellosi nella prefazione all'edizione italiana del 1993:

L'originalità della concezione storiografica del Thode consiste nel fatto che, in contrapposizione all'interpretazione razionalista e classicista del Rinascimento proposta dal Burckhardt e divenuta canonica, egli ne sposta i termini cronologici iniziali nel XIII secolo, ne vede la nascita nel rinnovamento religioso di quel tempo, legato alla grande figura di San Francesco. La spontaneità della sua fede, il risveglio di un sentimento religioso più intimo e individuale da lui provocato, la sua riproposizione dei valori positivi della natura terrestre in quanto creata da Dio, sono, per il Thode, i veri germi iniziali del Rinascimento italiano.⁴

Le implicazioni di questa concezione, neoromantica e in un certo senso antipositivista, furono fruttuose soprattutto per quanto riguarda la messa a fuoco dei problemi riguardanti la rivoluzione pittorica di Giotto, il cui realismo era messo in relazione con «la nuova concezione popolare della religione cristiana, semplice e naturale, penetrata d'amore e di intimo entusiasmo» portata dal poverello di Assisi.⁵ Senza poter scendere nel dettaglio di questa vicenda cruciale per l'impostazione dei cataloghi di Cimabue e Giotto,⁶ e restringendo il campo alla questione dell'architettura, è importante notare come, dopo aver dedicato un'ampia trattazione alla basilica assisiense e dopo aver accennato ai primitivi insediamenti e alle realizzazioni a cui lo stesso Francesco avrebbe messo mano, Thode affrontasse la questione dell'edilizia minoritica dividendo le chiese dell'Italia del Nord, per la maggior parte dotate di coperture a volte e in generale più variegiate nell'impianto iconografico, da quelle delle regioni centrali, coperte con capriate lignee, e sostanzialmente omogenee nel disegno della pianta. L'attenta rassegna degli edifi-

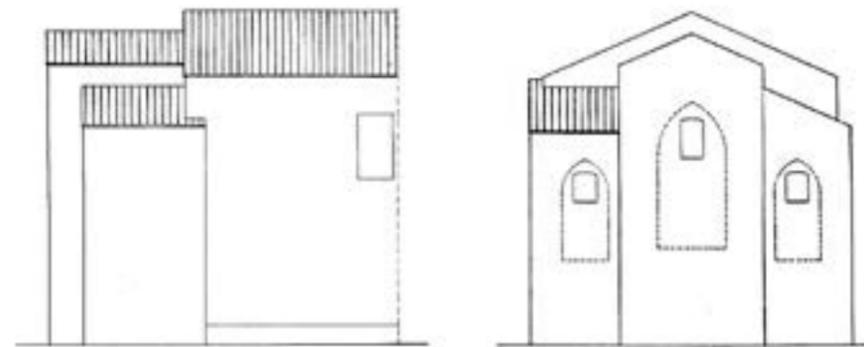


Abb. 40. S. Francesco zu Asciano. Chremsnichten.



Abb. 41. S. Francesco zu Asciano.

II.1. Kurt Biebrach, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana*, 1908, p. 23 (con gli alzati e la facciata della chiesa di San Francesco ad Asciano).

ci di quest'ultimo gruppo portava a notare come da un lato alcune chiese mutuassero le principali soluzioni architettoniche dal modello assiate della basilica di San Francesco (il coro poligonale, le volte a crociera almeno in alcune sezioni), mentre dall'altro, come un maggior numero di edifici fosse ispirato a un più semplificato schema a navata unica con tre cappelle al fondo, da Cortona ad Arezzo, da Città di Castello a Volterra, da Prato a Lucca; questa soluzione sarebbe poi stata sviluppata dall'introduzione di un transetto, di dimensioni variabili, e da un conseguente aumento delle cappelle sulla parete orientale, come si vede nelle chiese mendicanti di Pisa, Siena e infine Firenze, dove Santa Maria Novella e soprattutto Santa Croce costituivano un punto di arrivo dello sviluppo di questa tipologia.

Un aspetto importante – e in genere meno sviluppato dalla critica successiva – consisteva nel vedere queste costruzioni dalla pianta semplificata come anticipatrici della «forma caratteristica, e tutta toscana, della chiesa rinascimentale a una navata» in cui la ricerca di «nuovi principi, chiari e semplici» troverà «poi nell'elemento antico il linguaggio formale rispondente al pensiero ormai giunto alla sua piena forma. Nello stile toscano del Rinascimento, la soppressione del sistema cistercense di cappelle attigue al coro dona all'insieme un'armonia maggiore». ⁷ Tale concezione organica del Rinascimento come un lungo periodo compreso tra san Francesco e Michelangelo ⁸ rimane come l'elemento determinante di un testo utilizzato da generazioni di studiosi che si sono avvicinati al problema del rapporto tra arte e ordini mendicanti. ⁹ Non sarà forse un caso che il primo debitore al lavoro multidisciplinare del Thode fu l'ingegnere tedesco Kurt Biebrach, a cui si deve un primo tentativo di razionalizzare le conoscenze su serie di edifici che presentassero come comune denominatore quello dell'appartenenza agli ordini mendicanti. Biebrach partiva da interessi di statica delle costruzioni, in particolare riguardo la soluzione delle coperture a capriate lignee, e – pubblicando i risultati della sua tesi di dottorato, nel 1908 – proponeva un saggio comparativo di alcune fondazioni francescane e domenicane ombre e toscane arrivando a conferire un valore tipologico per la prima volta alla chiesa a navata unica, coperta appunto a tetto, con tre o più cappelle a terminazione rettilinea voltate a crociera [II.1]. ¹⁰ Disegnando le piante degli edifici, e riportandone le misure, individuava tre varianti fondamentali di questo fenomeno, che ricalcano in parte le aperture del Thode:

- *der einfachster Typus*, il “tipo più semplice”, ovvero privo di transetto, in cui le tre cappelle absidali si innestano direttamente sulla navata;

- *der erweiterter Typus*, il “tipo più ampio”, con transetto che, dilatando lo spazio del presbiterio, forniva la possibilità di ampliare il numero delle cappelle alla testata orientale;

- un terzo tipo, con coro poligonale, esemplato sull'icnografia del San Francesco di Assisi. ¹¹

Mosso da una concezione positivista tipicamente ottocentesca, Biebrach considerava le chiese più semplici come le più antiche, relative ai primi decenni di sviluppo dell'edilizia

mendicante; col passare del tempo le dimensioni e l'articolazione delle piante sarebbero cresciute, fino alle grandi chiese basilicali iniziate alla fine del Duecento, come Santa Croce a Firenze (che chiude il volumetto).

Nonostante questa semplificazione e il ridotto campione di edifici considerati, tale impostazione non mancò di fornire una grande quantità di spunti al proseguo della ricerca. Innanzitutto si trattava della prima ricognizione territoriale esplicitamente dedicata al tema degli edifici chiesastici mendicanti. ¹² Se la partenza non poteva che avvenire dall'Italia centrale, che vide la nascita e il primo e più profondo sviluppo certamente del francescanesimo, e in misura minore anche del movimento domenicano, tale filone di studi trovò seguito soprattutto a nord delle Alpi, favorendo un allargamento della questione che veniva trasposta sul palcoscenico europeo, rendendo conto, al contempo, della capacità di penetrazione dei frati minori e predicatori in aree anche molto lontane da Assisi e Bologna già entro il terzo decennio del Duecento. ¹³ A questo proposito Antonio Cadei osservava che «una storiografia dell'architettura mendicante si è mostrata ben più vitale per l'area transalpina, ove dominava il Gotico da cattedrale» per il «distinguersi di forme mendicanti alternative, sia pure di volta in volta diverse, che imponevano, anzi, trattazioni separate». ¹⁴

Il recupero di una prospettiva comparativa sull'architettura mendicante italiana passò ancora – come era stato nel caso di Biebrach – attraverso un tentativo di tipizzazione degli edifici ecclesiali: ¹⁵ se nel 1947 Werner Gross ¹⁶ conia per le chiese a navata unica con copertura a capriate lignee la fortunatissima definizione di *Scheunensaal*, sala-fienile, la cui pregnanza informò tutta la letteratura critica successiva ed è tuttora largamente in uso, si dovette a Renate Wagner Rieger uno sforzo di fissare un nuovo metro di giudizio e sistematizzazione delle chiese francescane e domenicane. La studiosa austriaca, teorica dello storicismo viennese attraverso il quale era arrivata all'architettura gotica, era cosciente della difficoltà di stilare criteri in base alle piante e agli alzati delle chiese e al tipo di copertura delle varie parti, e proponeva di classificarle piuttosto in base alla funzione per cui erano nate, dividendole tra chiese-mausoleo e chiese di uso corrente. ¹⁷ Per le prime i modelli di riferimento erano San Francesco ad Assisi e San Domenico a Bologna; per le seconde, San Francesco a Cortona e San Giovanni in Canale a Piacenza. Tale schematizzazione non reggeva di fronte ai precoci esempi monumentali del Santo di Padova e del San Francesco di Bologna: la prima poteva essere assimilata alla funzione di sacrario per sant'Antonio, come la casa madre assiate per san Francesco, ma il caso bolognese non era legato alla memoria di un santo altrettanto importante. Eppure il merito della ricerca era nell'aver proposto il concetto di funzionalità alla base del ragionamento sulle forme architettoniche: in altre parole aveva posto al centro della questione mendicante la peculiare operatività dei frati in relazione agli spazi che progettavano e che abitavano. ¹⁸

La ricerca di caratteristiche comuni ai gruppi di edifici appartenenti agli ordini mendicanti ritorna – a volte sottotraccia

cia – negli studi successivi, ¹⁹ che, pure diversi per interessi e metodi di indagini, sono accomunati da

alcune costanti critiche ... In primo luogo la questione dell'inesistenza di una architettura degli ordini mendicanti definibile come tale e come tale costituente una realtà artistica in sé autonoma; e tanto più di singole entità artistiche riconoscibili come pertinenti all'uno o all'altro ordine. Si badi che la costante critica non sta nell'affermazione di tale inesistenza quanto piuttosto in un atteggiamento di singolare ambiguità per cui da una parte si tende a negare e dall'altra si ricercano possibili vie che spieghino l'esistenza di fatto di edifici che – benché quanto mai vari e tra loro differenti – tuttavia continuano ciò nonostante ad apparire accomunati non solo dalla originaria pertinenza storica ad un ordine mendicante ma anche da legami di natura formale. ²⁰

Un momento importante nella discussione storiografica sull'architettura mendicante fu la tavola rotonda tenuta a Roma nel 1977 intitolata *Les Ordres Mendicants et la ville en Italie Centrale (v. 1220-v. 1350)*. ²¹ La ricerca si stava muovendo su due versanti: in primo luogo, sulla scia delle indagini su ordini mendicanti e città promosse da Jacques Le Goff – che portava alla luce il rapporto tra numero e dimensione degli insediamenti conventuali e ampiezza e consistenza demografica ed economica dei centri abitati ²² –, la storia dell'architettura veniva a interrogarsi sul valore urbanistico delle nuove fondazioni religiose. Se ne ha un interessante riscontro nel numero tematico della rivista «Storia della Città» del 1978, che dava conto di questo aspetto in alcuni contesti specifici. ²³ Dall'altro lato, sulla spinta di Angiola Maria Romanini, una delle animatrici di quella tavola rotonda e coordinatrice di svariate ricerche sull'argomento a cavallo tra anni settanta e ottanta, riprendeva vigore la ricognizione territoriale, tesa alla raccolta dei dati più squisitamente icnografici e architettonici, funzionali alla creazione di quadri di sintesi complessivi più puntuali. ²⁴

Tornando a un orizzonte di carattere generale, in quello stesso numero di «Storia della Città» la Romanini affrontava la questione della derivazione dell'architettura mendicante da quella cistercense, da sempre ritenuta come la principale fonte di ispirazione per i nuovi ordini del Duecento già a partire dallo stesso Thode, in particolare per quanto riguarda la terminazione rettilinea delle cappelle orientali e per la riduzione ai minimi termini della plastica architettonica. Drammatizzando il confronto tra due esempi celebri, l'abbazia di Fontenay in Borgogna e la basilica di Santa Croce a Firenze, la studiosa enfatizzava le differenze: nel primo caso «la luce ha valore di una incandescente corsa lineare ritmante spazi cristallini, susseguenti in geometrico rigore proporzionale fino alla perfetta soluzione logica del fondale»; essa mostra un'«interpretazione del mondo, di cui viene affermata l'assoluta perfezione, traducibile nell'essenzialità logica di un numero». Tenendo in debito conto le differenze legate a una diversa cronologia, prassi costruttiva

locale, dimensioni e ambizioni, Santa Croce si presenta come uno spazio «di immediata leggibilità, del tutto estraneo alla spazialità graduata dell'edilizia tipo Fontenay»; non si basa su rapporti proporzionali armonici, quanto «piuttosto sulla semplice violenza di gesti d'effetto», che «spezza uno scontato ordine classico con la forza d'urto di una parlata dialettale». La prospettiva interpretativa della Romanini, suggestiva quanto forzata nel calare schemi preconcepi e astratti su una realtà complessa, sta tutta nel valore teatrale e immediato di un'architettura che rompe con le regole della tradizione chiesastica medievale, proponendo un'elaborazione edilizia che coniuga «l'uso dei “capannoni”, caratteristico delle più aspre e radicali correnti pauperistiche» alla «precoce adozione delle ultime novità dell'architettura gotica francese», e a un nuovo valore dato allo spazio, in grado di coinvolgere il fedele e trascinarlo verso gli stessi valori anagogici ma con mezzi che gli sono comprensibili.

Questo “spazio mendicante” è il concetto attorno al quale ruotò molta della riflessione critica sulle chiese francescane e domenicane a cavallo del 1982, in occasione cioè dell'ottavo centenario della nascita di Francesco, quando il mondo degli studi registrò una vera e propria esplosione bibliografica su ogni aspetto della cultura tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Anche limitando il campo alla storia dell'architettura è impossibile dare conto di tutto il dibattito, ma basti sottolineare come il contesto storico generale imperniato sulla figura di Francesco comportò il tentativo di recupero dei testi architettonici più antichi e delle fonti scritte ad essi collegate, sia per quanto riguarda l'Italia sia per le regioni d'Oltralpe.

Le prime sedi francescane furono rimesse al centro dell'attenzione dalla stessa Romanini, che in più occasioni ribadì come in fatto di architettura e urbanistica la portata rivoluzionaria degli ordini mendicanti, e dei Francescani in particolare, dovesse essere misurata non sulle costruzioni della metà del Duecento e oltre, quando cioè «i giochi sono fatti» ²⁵ e i nuovi ordini si avviavano verso una irreversibile clericizzazione che si riverberava immediatamente nelle loro chiese e nei loro conventi, bensì sul modo in cui essi si approcciarono al problema edilizio-architettonico nei primissimi decenni, dal 1220 al 1240 circa, quando cioè era ancora bruciante lo scarto tra movimenti religiosi presenti sulla scena europea fino a quel momento e il nuovo *modus vivendi*, quello francescano, che nasceva «al di fuori di ogni ordine e di ogni tradizione monastica ed ecclesiale». ²⁶ Recuperando l'immagine di Francesco come restauratore di chiese, la Romanini appuntò l'attenzione sulla Porziuncola e su San Damiano, valutando alcuni elementi ancora oggi leggibili, ad esempio le ampie volte a botte spezzate a sesto lievemente acuto, come un inedito innesto su un tessuto architettonico romanico quale quello umbro all'aprirsi del Duecento. Il precedente per questi piccoli edifici assiate era rintracciato – adesso sì – nell'edilizia cistercense: non le chiese bensì le piccole cappelle delle “grange”, le strutture annesse alle aziende agricole, gestite di norma dai conversi. Quello che Francesco e i suoi, in quanto uomini moderni, muterebbero dal sistema cistercense, non è lo stile architettonico, come

detto in precedenza, ma il modo di approcciarsi ai problemi costruttivi. Da questo incontro nascerebbe «una nuova architettura rettilinea, unitaria e razionale, un'architettura geometrica tagliata a lama di coltello, blocchi *ad quadratum*, linee spezzate ad arco acuto, liberi spazi e piani rettilinei».²⁷

Dal punto di vista del convento, l'assenza del chiostro nelle prime fondazioni mendicanti assume una eccezionale valenza programmatica:²⁸ a differenza del monaco, il frate non si chiude in uno spazio isolato ma scende in piazza e comunica direttamente con i fedeli, dai quali non si distingue (secondo la volontà di Francesco). La derivazione dei primi edifici dalle grange cistercensi, ma anche dalle strutture assistenziali, quali ospedali e lebbrosari ai margini della città in cui i frati si fermavano al loro arrivo, e dove cominciavano la loro *missionem* apostolica, prevede un atteggiamento aperto nei confronti della città ospitante. Ma questa condizione rimane confinata ai primissimi anni di attività dei nuovi ordini. Subito dopo la morte di Francesco – anzi per certi versi già prima – la spinta rivoluzionaria insita in questo messaggio veniva scientemente ostacolata dalle gerarchie ecclesiastiche e dell'Ordine stesso, per ricondurre il movimento entro un orizzonte di monachesimo tradizionale, più facile da controllare e da mettere al servizio della Chiesa e della classe dominante borghese delle città in ascesa.

Accanto a questo recupero delle prime fasi edilizie,²⁹ non si arrestò la riflessione sull'aspetto teorico riguardante l'architettura mendicante. Prendo a titolo di esempio i lavori condotti da Antonio Cadei, Corrado Bozzoni e Renato Bonelli, per tratteggiare tre modi di pensiero e modelli interpretativi diversi, le cui conclusioni però finiscono almeno in parte per convergere.

Il concetto di spazio mendicante, messo a fuoco dalla Romanini, costituisce anche per Cadei il senso ultimo della ricerca di un carattere che differenzia le chiese dei nuovi ordini da quelle monastiche e secolari. Tale inedita aspirazione si coglierebbe a partire dalle prime attività edilizie dei frati all'arrivo nelle città – o meglio ai loro margini – laddove è impossibile parlare di architettura vera e propria, bensì di riadattamenti, o restauri in senso lato, delle strutture che furono loro affidate, e in cui operarono quelle trasformazioni «secondo i loro propri concetti, rispondenti a necessità pratiche immediate, ma esprimenti anche tali necessità coll'immediatezza visiva di un gesto tradotto in pietra e muro».³⁰ Cadei era conscio che nessuna delle tipologie in cui si possono suddividere le chiese mendicanti «costituisce, di per sé sola, momento di diversificazione rispetto all'architettura sacra precedente e contemporanea»;³¹ non solo, ma nonostante «la capacità di coinvolgimento emotivo dell'assemblea dei fedeli ... [possa essere assunta] come caratteristica unificante di architettura francescana e mendicante ... proprio nel rapporto tra navate e coro si è costretti a registrare sul piano strettamente architettonico, soluzioni profondamente diverse se non antitetiche».³² Sarebbe tuttavia possibile recuperare un'unità considerando l'andamento cronologico delle chiese mendicanti, vedendo in quelle semplici a navata unica e prive di transetto un momento precedente a cui sarebbe

seguito il moltiplicarsi delle soluzioni con braccio trasversale articolato in un numero crescente di cappelle di patronato privato (una lampante ripresa di Biebrach), e introducendo il tema della separazione tra il presbiterio, visto come lo spazio riservato alla celebrazione eucaristica, e la navata riservata ai fedeli.³³

Sulla scia di alcune osservazioni di Guglielmo De Angelis d'Ossat,³⁴ Corrado Bozzoni perseguì una linea di ricerca tesa all'evidenziazione dei rapporti proporzionali tra le varie parti dell'edificio chiesastico mendicante. Affrontando prima l'area umbra³⁵ e poi quella toscana,³⁶ Bozzoni vedeva nella concezione generale del progetto, negli strumenti e nelle tecniche di realizzazione, nel disegno degli elementi, il portato di una cultura architettonica gotica fatta di regole geometriche e valori simbolici, cercando un recupero della concezione medievale basata sull'anagogia e sul significato del numero, concezione concretizzata nel parallelo tra il corpo umano e il corpo della chiesa a partire dal celebre disegno di Villard de Honnecourt con la figura maschile interpretata tramite triangoli, e in generale con il mondo delle cattedrali francesi. In questo senso posizione delle finestre, delle porte, articolazione della zona presbiteriale, altezza delle arcate ecc. sono tutti elementi legati da una volontà precisa, «eco di metodi e modelli internazionali ed in particolare francesi, che ancora una volta contraddice il riferimento esclusivo di queste fabbriche alla tradizione ed alla prassi costruttiva locale, testimoniato invece nell'uso dei materiali, negli apparecchi murari e anche nei sistemi costruttivi di copertura».³⁷ Dato il silenzio delle fonti e delle normative scritte dei mendicanti a riguardo, Bozzoni collegava questi aspetti a una sfera di carattere tecnico-operativo, pertanto non necessariamente regolati a livello centrale. Tuttavia, nel caso toscano, le piante delle chiese francescane mostrano rapporti proporzionali sempre diversi, da Lucca a Prato, da Pistoia a Pisa, da Siena a Firenze; Bozzoni non rinunciava a conferire un valore teorico, simbolico e anagogico alle complesse costruzioni geometriche rilevate, ma doveva ammettere l'ampia varietà di approcci «in linea con il carattere pratico del problema in sé e con l'atteggiamento duttile e pragmatico riconosciuto in genere all'attività edilizia dei Frati, con la loro capacità di adeguarsi alle varie realtà operative ed ai vincoli imposti alla reperibilità di aree e di mezzi di finanziamento».³⁸

Più interessante è la posizione nel dibattito di Renato Bonelli, teorico dell'architettura e del suo restauro, interessato a problemi filosofici, in primo luogo all'estetica crociana. Contro una storia dell'architettura tipologica, evolutivista, «in forma di immenso catalogo», Bonelli sosteneva l'impossibilità di tracciare una definizione valida di architettura mendicante secondo i paradigmi interpretativi adottati dalla storiografia novecentesca, ma tornava sull'importanza del processo ideativo come elemento discriminante.³⁹ Rivolgendosi in un certo senso all'idealismo *ante litteram* del Thode, filtrato attraverso la concezione direttamente derivata da Croce dell'arte come «forma universalizzata dell'individuale» che supera i fattori economici, costruttivi e strutturali, funzionali, sociali o comunque empirici, e specificando che

compito della storiografia è di «considerare soltanto le vere opere d'arte», lavorando «per monografie e pervenendo ad un giudizio dove critica e storia coincidono»,⁴⁰ Bonelli affermava che «ciò che veramente distingue dalle altre questa architettura, non riguarda fattori esterni od aspetti soltanto visivi, ma un'aspirazione ideale che, attraverso l'impulso attivo e dominante della creatività artistica, si risolve nella forma», la quale è determinata dalla «fede cristiana, rinnovata quale azione missionaria secondo una religiosità semplice e diretta, affettiva e popolare».⁴¹

Sul piano pratico, in base alla combinazione di analisi dell'architettura dei singoli edifici, dei caratteri stilistici inseriti in correnti artistiche e di pensiero di ampio raggio, e della distribuzione geo-topografica degli insediamenti, è possibile arrivare alla delimitazione di aree tematico-linguistiche almeno come modello provvisorio di riferimento per un quadro generale dell'edilizia mendicante. Nell'introduzione al catalogo delle chiese francescane umbre, *Francesco d'Assisi. Chiese e Conventi* del 1982,⁴² Bonelli aveva spostato il *focus* verso una più corretta datazione degli edifici, al fine di introdurre elementi che tenessero conto anche delle prime costruzioni realizzate dai mendicanti e non più esistenti perché presto sostituite con le fabbriche che oggi conosciamo. A questo proposito già Gilles Meersseman aveva individuato tre periodi di massima entro cui inserire le chiese francescane e domenicane:⁴³

1) la gestazione (1216-1240), in cui i frati si limitano a usare o a riadattare piccole cappelle che erano state loro donate;

2) l'infanzia (1240-1263), in cui nascono le prime chiese autonome, sulla spinta sia dell'incremento del numero di fedeli che assistevano alle prediche, sia in reazione all'ostilità crescente mostrata ai frati dal clero secolare;

3) l'adolescenza (1264-1300), con la fondazione delle grandi chiese cittadine, quali sono nella foggia in cui le vediamo tutt'ora.

Facendo proprio questo schema indicativo, Bonelli notava come molte fondazioni la cui costruzione è supposta ancora in pieno Duecento si caratterizzano per dimensioni spesso pari o superiori alle stesse chiese secolari preesistenti, talvolta persino rispetto alle cattedrali. Sarebbe necessario quindi supporre che in moltissimi casi i frati sarebbero passati da una situazione in cui non avevano chiese proprie, o avevano solo piccole cappelle costruite con materiali poveri, a realizzare *ex abrupto* edifici lunghi tra i 50 e i 90 metri, immediatamente concorrenti con gli altri luoghi di culto cittadini. Analizzando poi le fonti – le quali di norma tendono ad esaltare il carattere eroico delle prime comunità di frati – e i documenti, da cui si estrapolano le date di fondazione e conclusione dei lavori, quasi mai è possibile riferirli in maniera incontrovertibile all'edificio che abbiamo di fronte, il quale mostra invece spessissimo caratteri stilistici più moderni, appartenenti a fasi più avanzate del gotico, e che ha i propri punti di riferimento in opere della fine del secolo o del Trecento. Ne deve conseguire una fase intermedia, nel cuore del Duecento, in cui i nuovi ordini cominciarono a

realizzare chiese di medie dimensioni (tra i 40 e i 60 metri di lunghezza), le quali vennero via via sostituite da altre più grandi e definitive, a volte nello stesso luogo, come nel caso di Santa Croce a Firenze, altre in un'area diversa, come ad Arezzo [II.2].

Quella attenzione alle fonti primitive del francescanesimo di cui si è accennato sopra favorì la riapertura di un altro filone di studi, che partiva dalla legislazione interna degli ordini mendicanti sulle disposizioni in materia di edilizia chiesastica e conventuale, che si trovano già a partire dalle Costituzioni dei Predicatori del 1228 e in qualche modo anche nel *Testamento* di Francesco del 1226, nonché implicitamente nella *Regula* del 1223. Ne darò solo un breve accenno, senza entrare nel merito, solo per evidenziare come anche in questo caso, pur partendo da premesse diverse, si è comunque tentato di arrivare a una definizione di architettura mendicante.

Già il Thode aveva accennato ad alcuni articoli contenuti nelle Costituzioni di Narbona, legandoli alla semplicità delle prime chiese francescane, ma fu Meersseman, affrontando la questione dal lato dei Predicatori, a mettere in relazione le precise restrizioni in termini di dimensioni e sistemi di copertura con l'aspirazione pauperistica di san Domenico, come si evince dal processo di canonizzazione;⁴⁴ a ciò si aggiunse l'accanimento contro le *superfluitates*, sull'esempio dell'architettura cistercense del secolo precedente, che venne introdotto nel capitolo generale del 1240, e accolto nelle Costituzioni sotto il generalato di Humbert de Romans (1254-1263).



II.2. Arezzo, basilica di San Francesco, veduta dell'interno verso l'altare maggiore.

Per quanto riguarda i Minori non abbiamo notizie di disposizioni simili prima dei celebri *Statuta generalia* di Narbona del 1260, dove, significativamente, vengono inserite nel capitolo riguardante la povertà.⁴⁵ Tale ritardo rispetto ai Domenicani – fatta salva la possibilità di norme precedenti che potrebbero non essere arrivate fino a noi, forse del 1239, come è stato da più parti argomentato⁴⁶ – è dovuto almeno parzialmente al fatto che ancora tra sesto e settimo decennio del Duecento molte fabbriche francescane di medio-grandi dimensioni fossero in corso d'opera. Se è vero infatti che «l'adozione di una particolare normativa spesso avveniva contemporaneamente al presentarsi ed allo svilupparsi del fenomeno che si riteneva necessario contenere e disciplinare»,⁴⁷ è altresì evidente che si trattò di un tentativo tardivo di arginare una situazione ormai incontrollabile.

Del resto la contraddizione esplicita che a queste norme offriva la basilica della casa madre assiate, consacrata nel 1253, non poteva essere più bruciante. Ma al di là dei casi eccezionali per investimenti e prestigio come Assisi, o come il Santo di Padova o il San Francesco di Bologna, va registrato come fosse in atto un processo irreversibile di monumentalizzazione delle sedi conventuali mendicanti a partire dagli anni quaranta del Duecento in un numero altissimo di insediamenti che fino ad allora erano costituiti da piccole e povere chiese suburbane, preesistenti o realizzate in modo semplicissimo dai frati al loro arrivo nei *loci* designati. Da un lato la crescente quantità di fedeli e di donazioni che i nuovi ordini attraevano, dall'altra la conseguente ostilità del clero secolare, che si sentiva sempre più minacciato nel predominio spirituale sulla popolazione, con tutto quanto ciò comportava sul piano economico in termini di lasciti e investimenti, e che quindi non era più disposto a concedere ai frati le cappelle o le chiese di propria competenza, comportarono la necessità di costruzioni sempre più grandi in aperta contravvenzione con le primitive disposizioni.⁴⁸ Tuttavia sarebbe semplicistico ridurre alla necessità pratica l'esplosione eccezionale delle costruzioni di medie e grandi dimensioni alla metà del Duecento; non va dimenticato che in brevissimo tempo i nuovi ordini assunsero posizioni di spicco della società medievale, sul piano culturale come su quello politico, diventando i loro conventi delle centrali di potere, così come lo erano state le abbazie monastiche dei secoli precedenti, seppur in forme completamente diverse. Nel contesto urbano coevo le nuove chiese dei mendicanti incidevano nel tessuto preesistente con la forza segnica dei loro volumi puri, retoricamente ispirati a un ideale pauperistico ribadito continuamente nella legislazione interna ma costantemente disatteso dalle dimensioni e dalla qualità delle costruzioni, che diventano manifestazione dei nuovi assetti socioeconomici e politici del Basso Medioevo italiano, nonché di una nuova visione del mondo razionale, organica e raffinata, ovvero gotica.

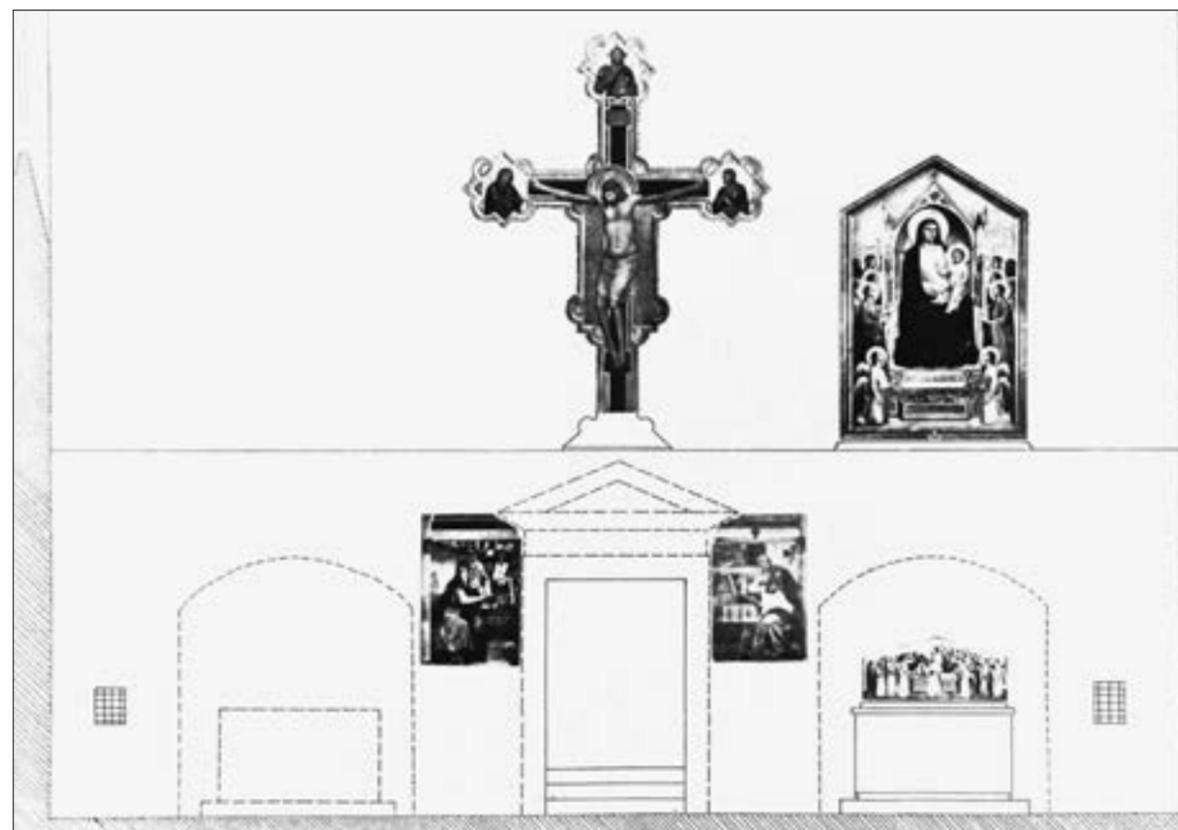
Le prescrizioni del 1260 furono via via ammorbidite nei capitoli generali successivi, in particolare in quelli del 1292 e del 1316, che registrarono progressivamente la «tendenza già in atto alla costruzione di edifici rappresentativi e quindi più ricchi ... e la presenza crescente in essi di opere d'ar-

te, affreschi, oggetti di arredo vario, di cui era sopravvenuta l'esigenza in relazione al diffondersi del culto dei santi e per lo svolgimento dell'apostolato».⁴⁹ Del resto le stesse Costituzioni narbonesi prevedevano la possibilità di deroga praticamente infinita, a discrezione del ministro provinciale e *secundum loci conditionem*: questa locuzione è stata tradizionalmente interpretata come espressione della volontà di adattamento al luogo in cui veniva a costruirsi il nuovo insediamento, cioè alle tecniche edilizie, ai materiali e alle maestranze locali, evitando quelle *curiositates* che potevano destare sconcerto rispetto alle soluzioni architettoniche già presenti sul territorio. Tuttavia è possibile che l'estensore del passo volesse riferirsi non al luogo in senso di città o territorio, bensì allo specifico insediamento minorita, chiamato appunto *locum*: la discrezionalità in questo caso sarebbe legata dunque al numero dei frati presenti e alle attività che quel singolo convento si accingeva a svolgere (ad esempio le scuole o i tribunali dell'Inquisizione). Lo argomentava Antonio Cadei sulla scorta della precisazione introdotta nel Capitolo generale di Assisi del 1316, dove si legge «secundum loci conditionem et morem patriae»: è evidente che la seconda parte riguardi la città o il territorio in cui si trovava l'insediamento, e ciò implica che il termine *locum* si riferisca specificatamente al singolo convento, inteso come complesso monumentale ma anche come insieme dei frati che vi vivevano e vi operavano.⁵⁰ Con tale espressione «non poteva darsi presa d'atto più chiara, più lucidamente cosciente della situazione con cui si scontra costantemente lo storico dell'architettura francescana medievale: la variabilità da regione a regione, da luogo a luogo ... (in dipendenza o meno da progressioni cronologiche)».⁵¹ E tuttavia, questa variabilità non impediva di cogliere «un'affinità di problematiche» architettoniche, costruttive, urbanistiche, che connota gruppi di edifici mendicanti che nuovamente vengono così a essere considerati come un'entità formale autonoma.

Non si usciva dunque dalla logica di una ricerca del carattere peculiare dell'architettura mendicante italiana del Duecento.

«What would lay worshippers have seen on entering a church?»

La dicotomia esplicitata da molti studiosi tra il riconoscimento di un carattere mendicante e l'impossibilità di sintetizzare le infinite differenziazioni, non solo tra regioni diverse ma anche all'interno della stessa area geografica, in una definizione stabile di architettura mendicante, rimane una caratteristica della storiografia del Novecento. L'idea che vi era sottesa era quella di una storia dell'architettura come disciplina a sé stante, fatta di piante, alzati, documenti di fondazione e consacrazione, analisi dei materiali e delle soluzioni stilistiche. L'edificio cioè indagato come pura forma. Questo tipo di ricerca ha avuto valore, e in parte continua ad averlo, soprattutto nell'accrescimento costante dei dati sulle fondazioni chiesastiche due-trecentesche, basilari alla



Il.3. Ricostruzione del tramezzo della chiesa di Ognissanti a Firenze (da Hueck 1990).

messa a fuoco del fenomeno mendicante sia all'interno di una singola regione nell'arco di un pugno di decenni, sia alla comparazione ad ampio raggio tra aree anche molto lontane nel tempo e nello spazio.

Ma se il maggior risultato era stato la messa a fuoco dello «spazio mendicante» come categoria concettuale relativa all'architettura, quello stesso principio prima ancora della formulazione di Angiola Maria Romanini era già entrato in crisi. A partire dai primi anni settanta in quella chiesa-fienile, ovvero nel vasto ambiente unico realizzato per permettere il coinvolgimento emotivo immediato di grande masse di fedeli che accorrevano alle prediche dei nuovi apostoli della Chiesa, si era aperto uno squarcio irriducibile da che si era affacciata sul panorama degli studi la questione del tramezzo. La barriera architettonica che separava l'area della chiesa riservata ai frati da quella aperta alla congregazione dei fedeli, spesso invero assai permeabile, costituiva una cesura architettonica e creava quasi due chiese distinte, l'*ecclesia fratrum* e l'*ecclesia laicorum*, o chiesa degli uomini, il cui accesso alla zona presbiterale era di norma consentito durante alcune fasi della celebrazione, e chiesa delle donne (*mulierum*), alle quali invece era comunque interdetto se non in rarissimi casi, o ancora chiesa *interior* o *superior* ed *exterior* o *inferior*.

«The omnipresence of rood screens in Italian churches was not recognized when I reconstructed the structures in

the Florentine churches if Santa Maria Novella and Santa Croce in the early 1970s» dichiarava non senza giustificato orgoglio Marcia Hall nel 2006, in uno studio riassuntivo sulla questione.⁵² È suo infatti il merito di aver inaugurato questo ricchissimo filone di indagine, che prende le mosse dalle analisi condotte sulle due grandi chiese mendicanti fiorentine. La studiosa americana era partita dall'interesse per la paleocontroriforma di Vasari e degli artisti della sua cerchia che dal 1566 in avanti trovarono posto sugli altari laterali di Santa Croce e Santa Maria Novella; la ricerca documentaria relativa ai patronati e alle intitolazioni di quegli altari nonché ai lavori di riassetto posttridentino coordinati dallo stesso Vasari, unita agli scavi archeologici condotti dopo l'alluvione del 1966 (nel caso di Santa Croce), la portarono a mostrare che le due basiliche erano in origine divise trasversalmente da grandi strutture in muratura: una parete continua nel caso di Santa Maria Novella, con tre porte in corrispondenza delle tre navate; un loggiato aperto da tre cancellate nel caso di Santa Croce, così come testimoniato dallo straordinario disegno della cappella Baroncelli di San Martino eretta proprio sulla fronte del tramezzo tra 1332 e 1338. Al di là della rivisitazione delle tesi della Hall ad opera di Andrea De Marchi, Luca Giorgi e Piero Matracchi,⁵³ rimane fondamentale la corrispondenza tra queste date e l'avanzamento dei lavori della grandiosa fabbrica francescana, avviata nel 1295: risulta cioè esplicito che il tramezzo

era una struttura non solo prevista *ab origine* nel progetto, ma del tutto organica all'architettura della chiesa. Veniva scardinata così una visione plurisecolare che rimontava almeno a Vasari⁵⁴ e che aveva trovato naturale consacrazione nell'Ottocento purista, in cui queste strutture erano considerate come superfetazioni che alteravano il primitivo disegno architettonico.

L'impianto della ricerca della Hall era ricco di implicazioni, che nei decenni successivi, soprattutto negli ultimi quindici anni, sono state approfondite ed allargate in ogni direzione, favorendo il recupero di una messe di dati e documenti sui tramezzi italiani. Questi, infatti, nella quasi totalità dei casi non sono giunti fino a noi, vittime della nuova concezione controriformata della Chiesa, che mirava a un avvicinamento maggiore tra fedele e celebrante, tramite un contatto visivo diretto con l'altare maggiore.

Tale tensione rientra nel più generale quadro dello studio dell'opera d'arte nel suo contesto, dall'importanza della committenza a quella del luogo di destinazione originario, dalla percezione dello spettatore al coinvolgimento dell'artista in tutte le fasi della progettazione e della messa in opera del manufatto. Le conseguenze che ciò ha avuto sulla questione dell'architettura mendicante si misurano proprio nello stravolgimento della conoscenza che di quegli edifici era stata costruita in un secolo di studi, tanto che il concetto di chiesa-fienile può dirsi ormai superato a favore di una visione molto più complessa dell'organismo chiesastico medievale, mendicante in particolare.

Questa nuova stagione storiografica è costruita sulla base di contributi multidisciplinari, che muovono da punti di partenza anche molto diversi fra loro. Nell'impossibilità di dare conto di ogni voce, è utile ricorrere alla vasta panoramica dello stato degli studi offerta da un recente contributo di Caroline Bruzelius,⁵⁵ che ha tracciato un bilancio sulla bibliografia relativa all'architettura degli ordini mendicanti nel Medioevo, individuando quattro linee guida entro le quali la ricerca si è mossa negli ultimi decenni.

- 1) L'analisi di singoli edifici o complessi conventuali.⁵⁶
- 2) Lo studio di determinate aree geo-storiche in una prospettiva di lungo periodo.⁵⁷
- 3) L'attenzione alla legislazione degli ordini mendicanti in rapporto allo sviluppo delle loro fabbriche architettoniche.⁵⁸
- 4) Il rinvenimento della documentazione di cantiere e di amministrazione.⁵⁹

Grazie a questa molteplicità di approcci all'universo dell'arte degli ordini mendicanti – alcuni dei quali già presenti nella letteratura precedente – sono state messe a fuoco problematiche del tutto nuove, che segnano uno scarto deciso rispetto al passato. Le “conquiste” riguardano:

- 1) una comprensione più approfondita dell'intero processo di stanziamento dei frati all'interno o a ridosso delle città, dall'acquisizione del sito alla realizzazione del convento e della chiesa, questa nella maggior parte dei casi riedifica-

ta completamente almeno una volta nel corso della seconda metà del Duecento o nella prima metà del Trecento.

Accanto alle ricerche di carattere storico, spesso interne agli stessi ordini domenicano e francescano,⁶⁰ le analisi architettoniche e archeologiche, unite alle moderne tecniche diagnostiche applicate alle strutture murarie, hanno consentito di raggiungere una maggiore precisione non tanto nella datazione degli edifici, quanto soprattutto nel chiarimento del rapporto con le preesistenze edilizie e dei processi di costruzione delle fabbriche, legate a forme di finanziamento instabili come le donazioni dei fedeli e quindi spesso avanzanti a singhiozzo. Come le città in cui si inserivano, i conventi mendicanti erano in costante divenire:⁶¹ questo fenomeno sembra costituire la norma non solo durante i primi decenni di attività edilizia dei mendicanti, ma anche nel caso di chiese realizzate in pieno Trecento, come ad esempio San Francesco di Pistoia, in cui sono rilevabili tre *tranches* di costruzione,⁶² o Santa Croce a Firenze, le cui murature mostrano i segni di almeno due interruzioni⁶³ per una fabbrica grandiosa completata a distanza di circa un secolo dalla sua fondazione nel 1295.⁶⁴

2) La separazione tra lo spazio riservato ai frati e quello destinato ai fedeli mediante la struttura del tramezzo, elemento cardine e intrinseco al progetto architettonico, nonché luogo privilegiato per il dispiegamento di immagini sacre rivolte alla congregazione dei laici, e per la realizzazione di altari di patronato privato [II.3].⁶⁵

Come ha scritto di recente Andrea De Marchi, «si discute molto sul grado di effettiva permeabilità di questi spazi per i laici, che in effetti era variabile. L'importanza delle strutture divisorie, o *intermedia*, è però fuori discussione, nel gerarchizzare e distribuire anche gli investimenti decorativi e le dotazioni degli altari». ⁶⁶ Davanti e intorno al tramezzo si concentravano sepolture, altari, *ex voto*, icone sacre di ogni tipo, la cui importanza era percepita come maggiore quanto più vicina alla partizione, specie sotto la grande croce che doveva essere il centro visivo e concettuale della sfera devozionale, secondo la religiosità più diretta e coinvolgente propugnata dai nuovi ordini. Ma le raffigurazioni erano disperse anche al di là della barriera, nell'area del presbiterio; anzi, tutte quelle manifestazioni esteriori di religiosità che trovavano spazio nell'area più sacra della chiesa, inaccessibile allo sguardo della maggior parte dei fedeli e quindi caricate «di un'aura di prestigio speciale»,⁶⁷ contribuivano a rendere estremamente complessa la strategia comunicativa per immagini che è un tratto saliente dell'interno delle chiese mendicanti fra Due e Trecento. Dunque l'ambiente non poteva essere percepito come unitario, bensì come una successione di aree e cappelle la cui accessibilità resta in gran parte da essere indagata, ma che comunque condizionavano l'esperienza quotidiana del fedele che varcava la soglia della chiesa.

3) L'articolazione dei programmi decorativi in relazione alle aree della chiesa in cui vengono realizzati e quindi alla percezione dei laici e dei religiosi.⁶⁸

Oltre al dispiegamento trionfale delle immagini sul tramezzo, oggi sappiamo che anche le pareti esaltate dagli

storici del passato come linee pure e bidimensionali erano incredibilmente movimentate da monumenti in pietra, armi familiari, bandiere, e soprattutto da affreschi di ogni tipo: da grandi cicli, cristologici, mariani o agiografici, alle semplici raffigurazioni di carattere votivo spesso legate a una sepoltura collocata nel pavimento antistante, che possono anche costituire elementi decisivi per documentare lo stato di avanzamento dei lavori architettonici.⁶⁹ Nel corso soprattutto del Trecento si assiste a una vera e propria esplosione delle richieste di nuovi altari e nuove immagini in ogni punto della chiesa, che invano le autorità degli ordini o dei singoli conventi cercavano di arginare. In molti casi possiamo leggere la suddivisione della chiesa tra *interior* ed *exterior* sia nelle differenze costruttive e architettoniche, sia negli stessi programmi decorativi: è il caso ad esempio di Santa Croce a Firenze, le cui pareti laterali ospitavano complesse allegorie teologiche nelle prime due campate nei pressi del presbiterio, corrispondenti alla zona dove si trovava il coro dei frati al di là del tramezzo, e più immediate ed emotivamente coinvolgenti scene cristologiche ed escatologiche nelle altre cinque campate (fra tutti il gigantesco affresco dell'Orcagna con il *Trionfo della Morte*, il *Giudizio finale* e l'*Inferno* della parete destra).⁷⁰ Non sempre si riesce ad individuare tale forte regia nella distribuzione dei temi da rappresentare, specie quando si affrontano casi più provinciali, laddove spesso ci si scontra con una situazione ancor più frammentaria e priva di appigli documentari e materiali; tuttavia lo studio di singoli casi incentrato sull'analisi delle testimonianze materiali della decorazione originaria continua ad aprire squarci fondamentali per la comprensione dell'edificio nel suo sistema visuale: si prenda ad esempio il caso di San Francesco a Sansepolcro, dove gli studi sul grande polittico opistografo di Sassetta che si trovava sull'altare maggiore e sulla decorazione parietale dell'abside con *Storie di santa Caterina* (1403), pure molto frammentari, hanno permesso una lettura organica dell'area presbiterale della chiesa e contribuito a chiarire i tempi della sua edificazione.⁷¹

4) Il rapporto dialettico tra le grandi costruzioni francescane e domenicane e le città in cui si vanno a inserire, non solo dal punto di vista urbanistico e architettonico⁷² ma anche socio-culturale.⁷³

Rispetto agli ordini monastici, i mendicanti sono molto più dipendenti dalla popolazione laica delle città in cui operano, e quindi molto più soggetti a capovolgimenti sociali ed economici. La rapida ascesa di importanti esponenti dei Domenicani e dei Francescani a ruoli di primo piano nel campo delle gerarchie ecclesiastiche ed universitarie, primi fra tutti Humbert de Romans e Bonaventura da Bagnoregio, ebbe importanti conseguenze, oltre che sul piano dottrinario e legislativo, anche su quello artistico-architettonico. In particolare verso la metà del Duecento si gettarono le basi per il superamento dell'ideale di povertà perseguito da san Domenico e da san Francesco, premessa necessaria per l'esplosione edilizia dei mendicanti nei decenni successivi. Con l'aumento delle funzioni svolte nel singolo insediamento, dagli Studi Generali (come in Santa Maria Novella) ai

tribunali dell'Inquisizione (in Santa Croce, in San Francesco a Siena, in Sant'Antonio a Padova), dalle scuole alle attività manifatturiere, i conventi cominciano a prevedere nuovi ambienti e spazi, in una continua ridefinizione del complesso architettonico.

All'interno di questo contesto assumono anche ulteriore rilevanza le commissioni artistiche dirette da parte dei capitoli conventuali, da leggere sempre di più alla luce del loro profilo intellettuale e del ruolo politico che spesso i frati acquisivano all'interno delle città. Si pensi ad esempio all'importanza della congiuntura politica pisana in rapporto ai Domenicani di Santa Caterina di intorno al 1319-1320, al momento cioè della commissione e realizzazione del polittico di Simone Martini per l'altare maggiore,⁷⁴ oppure alla decorazione del cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella, vera summa teologica e manifesto politico dell'Ordine domenicano nella Firenze di metà Trecento.⁷⁵

5) Il coinvolgimento dei finanziatori laici nella costruzione della chiesa, delle cappelle di patronato privato e degli ambienti conventuali; coinvolgimento che postula una forte richiesta di visibilità all'interno degli spazi sacri, e un arricchimento decorativo sempre maggiore, spesso in aperta sfida sia all'interno di uno stesso complesso, sia nei confronti delle chiese cittadine appartenenti agli altri ordini.⁷⁶

Il legame tra frati e laici, intrinseco alla missione di apostolato e predicazione che costituisce la base del rinnovamento religioso dei Predicatori e dei Minori, comportò un'apertura anche materiale delle loro chiese. Di conseguenza le partizioni e le aree ad accesso riservato assumono una rilevanza ancora maggiore, sia per regolare i flussi dei fedeli, specie quando nelle chiese sono conservate le reliquie di qualche santo, sia per riflettere le differenze sociali all'interno dello spazio sacro, in scandalosa contraddizione con gli ideali di Francesco.

Il risvolto principale sul piano architettonico riguarda la moltiplicazione delle cappelle lungo le pareti della chiesa, in alcuni casi previste dal progetto originario, come per quelle



II.4. Firenze, basilica di Santa Croce, veduta del transetto destro.

ai lati della cappella maggiore, ma in molti altri aperte in rottura nella navata o sui bracci del transetto in momenti diversi [II.4]. Ma anche all'esterno i complessi mendicanti si configurano in modo diverso rispetto alle altre chiese cittadine, con monumenti sepolcrali e tombe di vario genere addossati ai muri d'ambito, decorazioni finanziate da privati sulla facciata della chiesa come su quella del convento, pulpiti esterni rivolti alla piazza, che assurge a un nuovo ruolo diventando un'estensione dello spazio sacro interno.

Tale schematizzazione riassuntiva non ha la pretesa di essere esaustiva, ma forse è sufficiente per dare un'idea dell'avanzamento della ricerca sull'arte e sull'architettura degli ordini mendicanti, così come di quanto lavoro ci sia ancora da fare per rispondere ad alcune domande che si sono affacciate relativamente di recente e che possiamo sintetizzare con l'apertura di un saggio di Donal Cooper intitolato *Access all areas?*: «What would lay worshippers have seen on entering a church? Which parts of the interior would have been physically or visually accessible to them? Did the access vary according to liturgical cycles or other circumstances?»,⁷⁷ e – aggiungo – una donna o un uomo del Duecento e del Trecento percepivano una differenza entrando in una chiesa mendicante rispetto a quando entravano in una chiesa del clero secolare o monastica? E, per tornare al nostro caso, quanto di tutto questo può essere applicato a un centro minore come il *locum* di Asciano? È possibile applicare per parallelo la dialettica centro-periferia? È possibile uscire da questa dialettica?

Le chiese francescane della Toscana e la posizione di Cortona

Premessa basilare è l'inquadramento nel contesto di pertinenza: le chiese minoritiche della Provincia Tusciae, con particolare riferimento alle custodie senese, chiusina e aretina, all'intersezione delle quali si trova San Francesco di Asciano.

Nella veloce panoramica che seguirà vanno tenuti presenti due fattori. Il primo è che non esistono studi comparativi sulle cinquanta fondazioni conventuali toscane censite alla fine del Trecento, alla soglia cioè dell'affermazione del fenomeno osservante che segnerà una nuova stagione architettonica.⁷⁸ Il secondo è che il dibattito è stato fortemente condizionato dal ruolo riconosciuto al San Francesco di Cortona come prototipo della chiesa mendicante a navata unica con tre cappelle absidali a terminazione rettilinea.

Una prima constatazione deriva dal confronto con le teorie di Le Goff: «la Toscana medievale, per essere una "terra di città",⁷⁹ è una regione ideale per lo studio e la verifica delle teorie e delle ipotesi che emergono dalla storiografia degli ordini mendicanti». ⁸⁰ Lo studio di Italo Moretti sulla Val d'Elsa, ha evidenziato ad esempio come i centri più popolosi, San Gimignano *in primis*, registrino un numero più alto di famiglie religiose, e che «nei casi in cui ... siano insediati due o più ordini mendicanti, l'ubicazione dei conventi è sempre

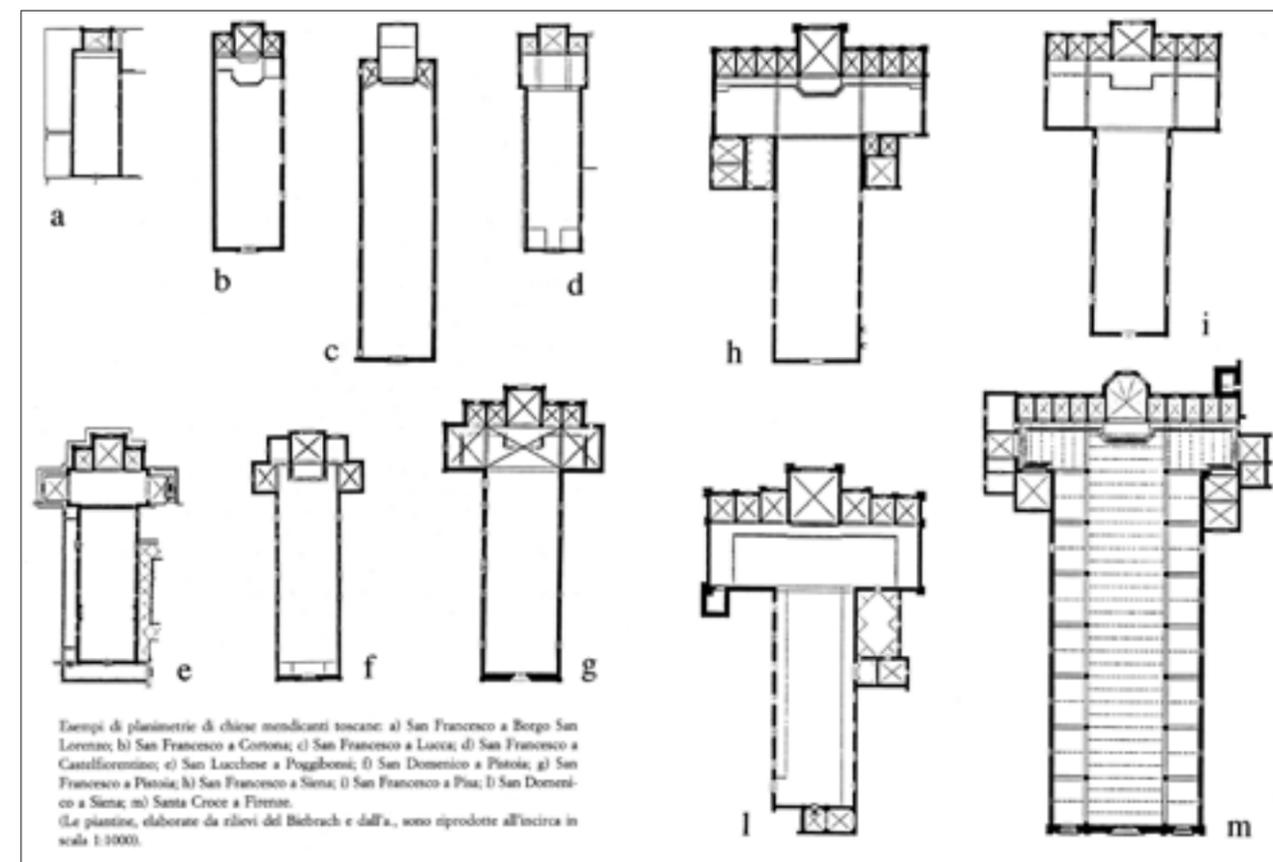
tale da risultare assai distanziati, anche se ci sembra fuori luogo, e comunque improponibile, ravvisarvi quelle precise regole geometriche tanto care a certe correnti di studio».⁸¹

Dal punto di vista architettonico, riprendendo la classificazione di Biebrach tra chiese di "tipo più semplice", con navata unica e tre cappelle absidali, e di "tipo più ampio", con navata unica (o a tre navate nel caso di Santa Croce e Santa Maria Novella) e un transetto su cui si aprono più cappelle, Moretti [II.5] aggiungeva un'ulteriore tipologia, pure comune in Toscana, ancora più semplice, ovvero quella con una sola cappella.⁸² Inoltre scindeva ulteriormente in due sottogruppi il gruppo di chiese a tre cappelle: nel primo sono incluse nel perimetro della chiesa, i loro muri laterali cioè sono a filo con quelli della navata; nel secondo «lo sviluppo del fronte delle tre cappelle risulta leggermente più grande della larghezza della navata che, per ospitarle, subisce un allargamento subito a ridosso di esse di quel tanto che è necessario (anche solo 1-2 metri)» per cui, osservando dalla navata, «l'effetto visivo è lo stesso che si riceve negli edifici muniti di un vero e proprio transetto».⁸³

Una panoramica sulle chiese toscane che abbiano mantenuto i caratteri di pianta e alzato due-trecenteschi mostra che è possibile raggrupparle in sei insiemi:

- Chiese a navata unica senza cappelle
- Chiese a navata unica con una cappella absidale
- Chiese a navata unica con tre cappelle absidali
- Chiese a navata unica con transetto appena sporgente e tre cappelle absidali
- Chiese a navata unica con transetto sporgente e più di tre cappelle absidali
- Chiese a tre navate con transetto sporgente e più di tre cappelle absidali

Tuttavia anche all'interno di questi gruppi le differenze sono notevoli: ad esempio la regola della terminazione rettilinea delle cappelle all'esterno è contraddetta nel San Francesco di Lucignano, dove sono poligonali, mentre nel San Francesco di Lucca la loro fronte interna è obliqua rispetto alle pareti della navata. Nella stessa San Francesco di Asciano le cappelle laterali sporgono leggermente verso l'esterno di circa 80 centimetri, cosa che non avviene negli altri casi dello stesso gruppo. Le coperture offrono ulteriori elementi di discrepanza: lo pseudo-transetto che si genera con l'allargamento della zona presbiteriale prima descritto è di norma coperto a capriate lignee, come il resto della navata: non però a Lucignano, dove compaiono tre volte a crociera impostate su basi trapezoidali, o a Castiglion Fiorentino e a Poggibonsi dove le brevi ali dello pseudo-transetto sono date dall'inserimento di cappelle voltate a botte, mentre la parte centrale mantiene le capriate lignee.⁸⁴ Le chiese di maggiori dimensioni e dall'articolazione più complessa presentano a loro volta varianti che generano schemi icnografici sempre diversi: a Pistoia, Pisa, Siena e Firenze non ritorna mai lo stesso numero di cappelle impostate sulla testata orientale del transetto; inoltre i sistemi di coperture, fatta salva la volta a crociera in ogni cappella e la preferenza per la capriata



II.5. Italo Moretti, *Premessa allo studio dell'architettura mendicante in Toscana*, 1997, pp. 162-163.

lignea per la navata, risultano differenziati a seconda delle esigenze statiche e degli spazi da coprire.

Una tale classificazione "tassonomica" non tiene conto inoltre della diversa cronologia dei vari edifici. È noto ad esempio come alcune delle chiese più articolate siano state costruite a partire dalla fine del Duecento, se non oltre, in sostituzione degli edifici realizzati nei decenni centrali del secolo, ormai inadeguati per dimensioni e prestigio alla nuova condizione economica e sociale dei conventi mendicanti: San Francesco di Pisa, già citata in un documento del 1233, fu riedificata a partire dal 1261 per volontà dell'arcivescovo Federico Visconti, ma risultava ancora incompiuta ai primi del Trecento;⁸⁵ a Firenze Santa Croce fu iniziata nel 1295 in forme grandiose e spettacolari, ma grazie agli scavi seguiti all'alluvione del 1966 si conoscono con una certa esattezza la pianta e le dimensioni della precedente chiesa edificata nello stesso sito dal 1252, che era già provvista di un transetto sporgente su cui si affacciavano cinque cappelle;⁸⁶ l'attuale San Francesco di Siena, la cui prima pietra fu posata nel 1326, riutilizzava in parte le murature della precedente chiesa da riferire probabilmente agli anni 1246-1255, che presentava a sua volta una pianta simile a quella di Santa Croce 2,⁸⁷ testimoniando la precoce infrazione alla presunta regola della navata che sfocia direttamente nelle tre cappelle absidali.

Ma anche alcune chiese dalla pianta più semplice sono frutto di campagne di lavoro tarde, almeno nella versione in cui le vediamo oggi. San Francesco ad Arezzo fu realizzata dopo la donazione da parte del Comune di alcune case e terreni all'interno dell'abitato nel 1290, convincendo i Francescani ad abbandonare l'insediamento extraurbano di Poggio del Sole dove pure avevano una chiesa (oggi non più esistente).⁸⁸ Anche Lucca si dotò di una nuova chiesa francescana tra gli anni sessanta del Duecento e i primissimi anni del Trecento (in sostituzione della piccola cappella di Santa Maria Maddalena)⁸⁹ per la quale si decise di mantenere la pianta dell'*einfaehster Typus*, priva di transetto. Lo stesso processo di riedificazione è documentabile in alcune realtà minori della provincia, come ad esempio San Francesco a Miniato al Tedesco, la cui facciata mostra i segni di un ingrandimento forse da legare alla data 1272,⁹⁰ o San Francesco a Figline Valdarno, dove sono state rinvenute le fondazioni di una più piccola chiesa sotto il pavimento di quella attuale.⁹¹

Il mantenimento della navata unica priva di transetto in molte chiese costruite a partire dalla fine del XIII secolo scardina di fatto la concezione evolutivista da cui partiva Biebrach nel 1908. Ma se quella impostazione – che pure tanta eco aveva avuto nel corso del Novecento – può dirsi superata, un altro seme germinale di quello studio era desti-

nato ad incontrare una vastissima fortuna, fino a diventare un vero e proprio *topos* della storia dell'architettura: la designazione di San Francesco di Cortona come prototipo delle chiese mendicanti, sia per il disegno della pianta e l'articolazione degli alzati, sia per le soluzioni delle coperture che diversificano la navata dalle cappelle della zona presbiteriale [II.6];⁹² una distinzione che, non tenendo conto della posizione del tramezzo ben dentro la navata stessa e del coro posto di fronte all'altare maggiore anziché dietro, era interpretata come una separazione tra la zona riservata ai fedeli e quella riservata ai religiosi.⁹³

La possibilità di ancorarne l'edificazione alla metà del Duecento e il legame documentato con la figura di frate Elia, ministro generale dell'Ordine tra 1230 e 1239,⁹⁴ erano due sirene di cui era difficile non sentire il richiamo. Non solo, ma con il suo impianto la chiesa sembrava rispondere perfettamente sia alle regole fissate – a posteriori – dalle *Constitutiones Narbonenses*, sia a quell'idea spazio mendicante che si era andata sviluppando negli studi storico-artistici.

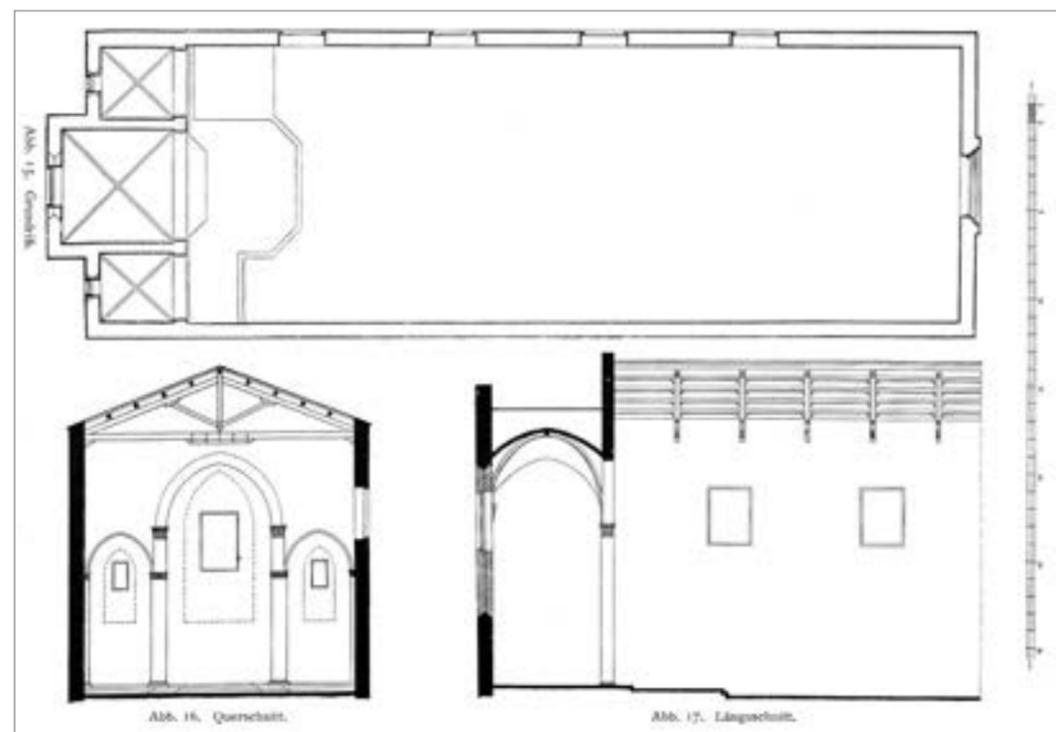
Queste, in breve, le vicende: il 5 dicembre 1244 i monaci benedettini di Sant'Egidio cedono al Comune di Cortona degli appezzamenti di terreno all'interno delle mura cittadine denominati *Balneum Reginae*, in cambio di altri posti nel piviere di Creti; il 23 gennaio seguente il Comune dona quei terreni a frate Elia, affinché possa costruire una chiesa per i suoi confratelli, e il 7 gennaio del 1246 cede altri terreni e case adiacenti, verosimilmente per ampliare l'area a disposizione della fabbrica. Un ulteriore appezzamento viene ceduto, con la specifica destinazione di orto conventuale, a frate

Lucerio nel 1255 (Elia era morto nel 1253). Un documento del 1254 testimonia che la chiesa era già officiata.⁹⁵

D'altro canto Elia, che qui trovò riparo, riscatto, e infine morte e sepoltura, donò al *locum* cortonese preziosissime reliquie, quali il frammento della Vera Croce contenuto nella stauroteca in avorio del X secolo riportata dalla sua missione a Costantinopoli, il saio indossato da Francesco al momento del trapasso, il cuscino posto sotto il capo del santo morente da donna Jacopa de' Settesoli e l'evangelario usato in vita,⁹⁶ che conferirono un ruolo speciale al convento nel panorama ancora così frammentario e fluido dell'Ordine dei Minori alla metà del secolo, quasi facendone un controcanto in minore al Sacro Convento assiate.

Non è documentato, bensì attestato soltanto da fonti tarde, il suo coinvolgimento come architetto della chiesa di San Francesco a Cortona. Come è noto, si tratta di un mito storiografico nato in seno alle fonti francescane, che compare per la prima volta nel *Fasciculus Chronicarum Ordinis Fratrum Minorum* di fra Mariano da Firenze, redatto verso la fine del XV secolo, che riporta come Elia, «in ipsa arte famosus, mirabilem ecclesiam cum conventu Sancti Francisci de Assisio et de Cortona extruxit, ac arces plurima set fortilitia per Regnum Siciliae, ab rogatu Friderici imperatoris».⁹⁷

Tralasciando il ruolo che Elia ebbe nel processo che portò alla concezione e alla costruzione della strabiliante basilica assiate, così come quella della sua commissione diretta di opere d'arte, in particolare la *Croce* di Giunta Pisano che ornava la basilica inferiore e quella tuttora conservata alla Porziuncola, preme qui sottolineare come il peso stori-



II.6. Kurt Biebrach, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana*, 1908, p. 15, ruotata di novanta gradi (con la pianta e gli alzati della chiesa di San Francesco a Cortona).



II.7. Cortona, chiesa di San Francesco, bifora del fianco settentrionale.



II.8. Arezzo, cattedrale dei Santi Pietro e Donato, altare maggiore.

co della figura che più condizionò l'evoluzione dell'Ordine all'indomani della morte di Francesco contribuì in modo decisivo a conferire quell'*imprimatur* al "modello cortonese" che verrà celebrato da tutti gli studi successivi. Ancora a settant'anni dal libro di Biebrach, Antonio Cadei faceva il punto sulla chiesa di San Francesco, non rinunciando ad assegnarle un «ben preciso ruolo di capostipite della famiglia regionale, più folta e caratterizzata: quella della chiesa ad hangar, o a capannone, nella variante più semplice della navata unica», pur con l'ammissione che si tratta di un'influenza limitata alle regioni dell'Italia centrale.⁹⁸ L'analisi stilistica che ne seguiva era imperniata sul confronto con le soluzioni sviluppate nell'ambito dell'architettura federiciana in Italia meridionale, sia per l'apparato murario che rimanda ai «semplici volumi prismatici» dei castelli svevi, sia nella tecnica esecutiva delle aperture realizzate da un'unica lastra di pietra, già viste in Toscana nel castello di Prato, con cui lo studioso arrivava a ipotizzare un'identità di maestranze. Superata l'idea iniziale proposta da Thode e fatta propria da Biebrach, Kleinschmidt e Supino, di una costruzione parallela a quella della basilica assiate nel corso degli anni trenta,⁹⁹ il ritorno di frate Elia dopo gli anni a servizio di Federico II (1240-1244) forniva il terreno ideale per giustificare tali innesti meridionali su un terreno culturale che stava evolvendo dal Romanico maturo verso quella particolare accezione del Gotico da cattedrale declinato in chiave cistercense che caratterizza il Duecento architettonico centroitaliano.

Tale lettura operava un passaggio non solo di modelli architettonici, ma anche di stili e di maestranze direttamente dal mondo cistercense a quello mendicante, in forza di un altro mito storiografico a cui tanta parte della storia dell'arte

di quegli anni conferiva il ruolo di tramite e di catalizzatore culturale, quello di Federico II di Svevia e del suo regno illuminato. I confronti stilistici si basavano sui capitelli delle bifore della parete settentrionale – del resto tra i pochissimi elementi scolpiti della chiesa cortonese – avvicinati da Cadei a quelli, invero ben diversi, dell'abbazia cistercense di San Galgano.¹⁰⁰

Raramente si è tornati in modo puntuale sull'argomento. Gli stessi capitelli [II.7], insieme al portale maggiore, erano giudicati trecenteschi da Renato Bonelli, che, in forza del suo ragionamento sulle fasi dell'edilizia mendicante, non ammetteva che una chiesa di dimensioni medio-grandi come quella di Cortona¹⁰¹ potesse essere stata realizzata nei decenni 1240-1260, propendendo quindi per una datazione più tarda, e riferendo i documenti a una prima costruzione più piccola e modesta. Ma i suoi dubbi, pur condivisi da alcuni studiosi,¹⁰² continuano a trovare poco spazio nelle pubblicazioni sull'argomento, anche recenti.¹⁰³ Evidentemente è un mito duro a morire.

San Francesco di Cortona rivisitata¹⁰⁴

In effetti a ben guardare i migliori confronti per i pochi elementi di plastica architettonica di San Francesco a Cortona si riscontrano ad Arezzo con la parte absidale del Duomo nuovo, eretto a partire dal lascito di papa Gregorio X morto in città nel 1276, ma la cui costruzione proseguì a rilento nei decenni successivi,¹⁰⁵ e anche con la parte absidale della basilica di San Francesco, fondata nel 1290 e costruita per tutta la prima metà del XIV secolo.¹⁰⁶ Il coronamento delle bifore assomiglia in modo sorprendente alle archeggiature

dell'altare di San Donato nella cattedrale [II.7-8], mentre il portale maggiore [II.20] trova un parallelo in quello laterale del San Francesco di Trevi, databile con sicurezza tra 1354 e 1358.¹⁰⁷

Ulteriori elementi per la datazione dell'edificio sono forniti da fonti pittoriche e letterarie di cui fino a questo momento si è tenuto poco conto nell'impostazione del problema: gli affreschi che all'interno ornano le pareti, la *Croce* dipinta conservata al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, e la *Legenda* della beata Margherita da Cortona.

Dei primi rimangono cospicue testimonianze, analizzate finora in modo episodico ma non considerate nel loro insieme.¹⁰⁸ L'affresco più antico dovrebbe essere il lacerto in controfacciata, a destra entrando, con la parte alta di una *Crocifissione con i dolenti e i santi Onofrio e Margherita da Cortona* attribuita a Jacopo di Mino del Pellicciaio,¹⁰⁹ autore anche dell'*Incoronazione della Vergine con la comunione di santa Lucia*, opera del sesto decennio del Trecento conservata nel vano del secondo altare sinistro.¹¹⁰ Sostanzialmente contemporanea è la *Madonna col Bambino e santi* staccata dalla parete destra e oggi nella sala capitolare, riferita alla giovinezza di Bartolo di Fredi [II.9],¹¹¹ mentre reca la data 1380 – ormai difficilmente leggibile – una *Madonna col Bambino tra san Leonardo e san Michele arcangelo* posta in controfacciata, opera a mio parere di un artista locale influenzato da Andrea di Nerio.¹¹² Di poco successivi sono due affreschi di Spinello Aretino: le *Storie di san Giacomo* [II.11] all'angolo tra la parete destra e la controfacciata (dove vanno a coprire la parte bassa della citata *Crocifissione*)¹¹³ e gli *Apostoli* del sottarco della cappella maggiore [II.12].¹¹⁴ È datato 1445 lo *Sposalizio della Vergine con la Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Michele arcangelo e Bartolomeo* [II.10] staccato dal vano del primo altare sinistro e oggi anch'esso nel capitolo, da riferire a un artista eterodosso influenzato da Giovanni di Paolo.¹¹⁵

Nella cappella a cornu epistolae si trova il monumento di Ranieri Ubertini, proto vescovo di Cortona morto nel 1348, ma il cui sepolcro fu posto in opera nel 1360, e completato forse solo nel 1374, data della consacrazione della chiesa riportata nell'iscrizione al colmo della facciata.¹¹⁶ Alla parete di fondo della stessa cappella si trova un affresco staccato con una *Madonna col Bambino* [II.13], già sulla parete sinistra della chiesa, e ora inglobato nell'altare secentesco, che merita un breve approfondimento. L'opera, nonostante qualche ridipintura, è riconducibile ad Andrea di Nerio,¹¹⁷ come mostra il confronto con la *Madonna col Bambino* già in collezione Harris (oggi a Parigi, Galleria Sarti) [II.14], che ne condivide il tornito plasticismo della testa, dai tratti decisi e un po' squadrati, le ombre sfumate sul collo, il modo di orchestrare il velo trasparente sulla fronte, il naso lungo e sottile, ma anche lo sguardo slontanante (appena mitigato nell'opera cortonese), e il generale senso statuario e solenne della figura. Il Bambino dell'affresco è fratello gemello di quello sulla tavola, per il turgore del viso, il modo di pettinare i capelli, gli occhi rotondi e intenti, le mani vivaci e

carnose; le asciutte decorazioni della vesticciola sono le stesse, così come l'ampiezza dello scollo, che indirizza la cronologia verso gli anni quaranta del Trecento. All'interno della produzione di Andrea di Nerio mi sembra che la *Madonna col Bambino e storie dei santi Giacomo Maggiore e Cristoforo*, e in parte anche con l'*Annunciazione* firmata del Museo Diocesano di Arte Sacra.

Questa rapida panoramica mostra che le pitture murali di San Francesco non rimontano a prima del quinto decennio del Trecento. Se è vero che le pareti delle chiese mendicanti venivano spesso decorate a ridosso della conclusione del cantiere architettonico, o anche durante i lavori stessi, per la necessità di attrarre finanziamenti privati e con quelli far fronte alle spese sostenute durante l'edificazione – si pensi al caso macroscopico di Santa Maria Novella a Firenze, in cui gli arconi della navata centrale furono decorati via via che la fabbrica procedeva verso la controfacciata – il dato che ne ricaviamo è quantomeno un indizio a favore di una ricostruzione nei primi decenni del Trecento, che avrebbe soppiantato la chiesa di frate Elia.

Un'opera più antica attestata in San Francesco però esiste: la *Croce* dipinta oggi conservata nel Museo dell'Accademia Etrusca [II.15]. Gravemente diminuita¹¹⁸ eppure eccelsa nella concezione della figura espansa, direttamente dipendente dalle ricerche patetiche di Cimabue, come è stato da ogni parte riconosciuto,¹¹⁹ la tavola riflette l'intreccio tra le componenti fiorentine e quelle senesi che caratterizza la pittura toscana negli anni ottanta del Duecento, anche al di fuori dell'asse tra le due città principali della regione.

La tipologia sembra quella della *crux de medio ecclesiae*, nata per essere issata sul tramezzo della chiesa.¹²⁰ Il confronto con altre croci duecentesche realizzate per la medesima destinazione trionfale e provenienti dalla stessa area, molte delle quali attestate in chiese mendicanti, può suggerire qualche ulteriore considerazione. L'impatto visivo di queste grandi tavole si configurava come un fenomeno senza precedenti nella storia dell'arte fino a quel momento, destinato a una stagione tanto fulgida quanto effimera.¹²¹ Questo rapporto è ancor più stupefacente se consideriamo che alcune delle croci citate precedono cronologicamente la costruzione delle chiese stesse nelle forme e dimensioni in cui le vediamo oggi, e furono quindi realizzate per quelle precedenti, di norma più piccole. Probabilmente opere di tale impegno costituivano il principale e primo investimento delle comunità conventuali non appena sistemate in un insediamento e non appena terminata la costruzione di una chiesa propria, in sostituzione della primitiva cappella o oratorio donati dalle altre comunità ecclesiastiche. Non solo, ma è possibile sostenere come in alcuni casi tali opere potessero costituire il presupposto e la spinta per un rilancio architettonico del contenitore, ovvero per la ricostruzione in forme più grandiose della chiesa stessa.¹²²

È il caso ad esempio della *Croce* di Cimabue in San Domenico ad Arezzo (340 × 255 cm), in genere datata prima



II.9. Bartolo di Fredi, *Madonna col Bambino tra santa Caterina, sant'Antonio abate, san Nicola e san Giovanni Battista*; nella predella il *Vir dolorum tra la Vergine, san Bartolomeo*; nella lunetta *Sposalizio della Vergine*. Cortona, chiesa di San Francesco, sala capitolare (già parete destra della chiesa).



II.10. Pittore toscano del 1445, *Madonna col Bambino tra san Francesco, san Giovanni Battista, san Michele arcangelo e san Bartolomeo*; nella predella il *Vir dolorum tra la Vergine, san Bartolomeo*; nella lunetta *Sposalizio della Vergine*. Cortona, chiesa di San Francesco, sala capitolare (già parete sinistra della chiesa).



II.11. Spinello Aretino e bottega, *Storie di san Giacomo*, particolare della *Decollazione*. Cortona, chiesa di San Francesco, controfacciata.



II.12. Spinello Aretino, *Apostoli*, particolare del *San Simone*. Cortona, chiesa di San Francesco, sottarco della cappella maggiore.



Il.13. Andrea di Nerio, *Madonna col Bambino*. Cortona, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata Concezione.



Il.14. Andrea di Nerio, *Madonna col Bambino*. Parigi, Galerie G. Sarti.

del suo soggiorno romano del 1272, mentre la ricostruzione della chiesa, sul sito dell'edificio precedente iniziò solo nel 1275.¹²³ La *Croce* francescana della stessa città (576 × 372 cm) fu dipinta probabilmente per la prima chiesa dei Minori sul Poggio del Sole e poi trasferita nella nuova sede all'interno delle mura cittadine, eretta, come accennato, dal 1290 e lunga circa 53 metri.¹²⁴ Più incerte sono le vicende dell'insediamento minoritico di Castiglion Fiorentino, dove soltanto nel 1256 era stata donata ai frati una chiesa dedicata a San Leonardo (già a San Salvatore), riutilizzata come corpo absidale per la nuova costruzione. I documenti ne collocano il completamento soltanto in pieno Quattrocento,¹²⁵ ma il suo impianto generale tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo probabilmente era già vicino a quello odierno (lungo 42 metri circa); la *Croce* (417 × 327 cm) oggi nel locale Museo di Arti Sacre è databile verso il 1280, per le strettissime affinità con quella di San Francesco ad Arezzo e per la comune dipendenza dal prototipo domenicano di Cimabue.¹²⁶

Se passiamo a Firenze, la monumentale *Croce* di Cimabue (448 × 390 cm), dipinta verso il 1280, doveva trovare posto sul tramezzo della cosiddetta Santa Croce 2, edificio di metà Duecento lungo 54 metri circa, prima di essere trasferita nella nuova fabbrica trecentesca, dove per altro non è ancora chiara quale fosse la sua collocazione, dato che per il nuovo tramezzo venne commissionata una seconda *Croce* ancora maggiore, dipinta dal Maestro di Figline e oggi appesa nel coro.¹²⁷

L'analisi andrebbe senz'altro allargata: penso in primo luogo all'Umbria, ad esempio alla grande *Croce* del Maestro di San Francesco del 1272 per Perugia,¹²⁸ o al gruppo del Maestro delle Croci Francescane (che di converso presenta opere di dimensioni in media minori). Ma anche in via preliminare salta all'occhio il diverso rapporto proporzionale tra le dimensioni della chiesa cortonese, relativamente ampia e molto vicina a quelle di Arezzo e Firenze, e la nostra *Croce* di dimensioni tutto sommato modeste (196 × 175 cm), ladove negli altri casi a edifici di circa 50 metri corrispondono croci di oltre 4 metri di altezza [Il.16-17].¹²⁹ Questo, a mio avviso, va a favore della tesi che vede l'attuale chiesa cortonese come un rifacimento della fine del Duecento se non già dei primi del Trecento, in sostituzione di una precedente costruzione di più piccole dimensioni, all'interno della quale la *Croce* oggi all'Accademia Etrusca avrebbe campeggiato con ben altro effetto visivo.

Le notizie sulle vicende storiche della *Croce* sono alquanto scarse. La si ricorderebbe in San Francesco sull'altare della famiglia Baldacchini, il quarto della parete sinistra, da cui sarebbe stata ritirata e depositata all'Accademia Etrusca prima della soppressione del convento nel 1808.¹³⁰ Attualmente l'altare ospita un settecentesco *Crocifisso* ligneo di Giuseppe Piamontini, a cui Francesco Fabbrucci aggiunse la *Beata Margherita* e il *Beato Giuseppe da Copertino*, già registrati dal coevo inventario redatto da Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti.¹³¹ Un'iscrizione sotto la mensa ri-



Il.15. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Croce dipinta* (ricostruzione con il tondo apicale smembrato). Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona.



Il.15a. Particolare del Redentore benedicente del tondo apicale.



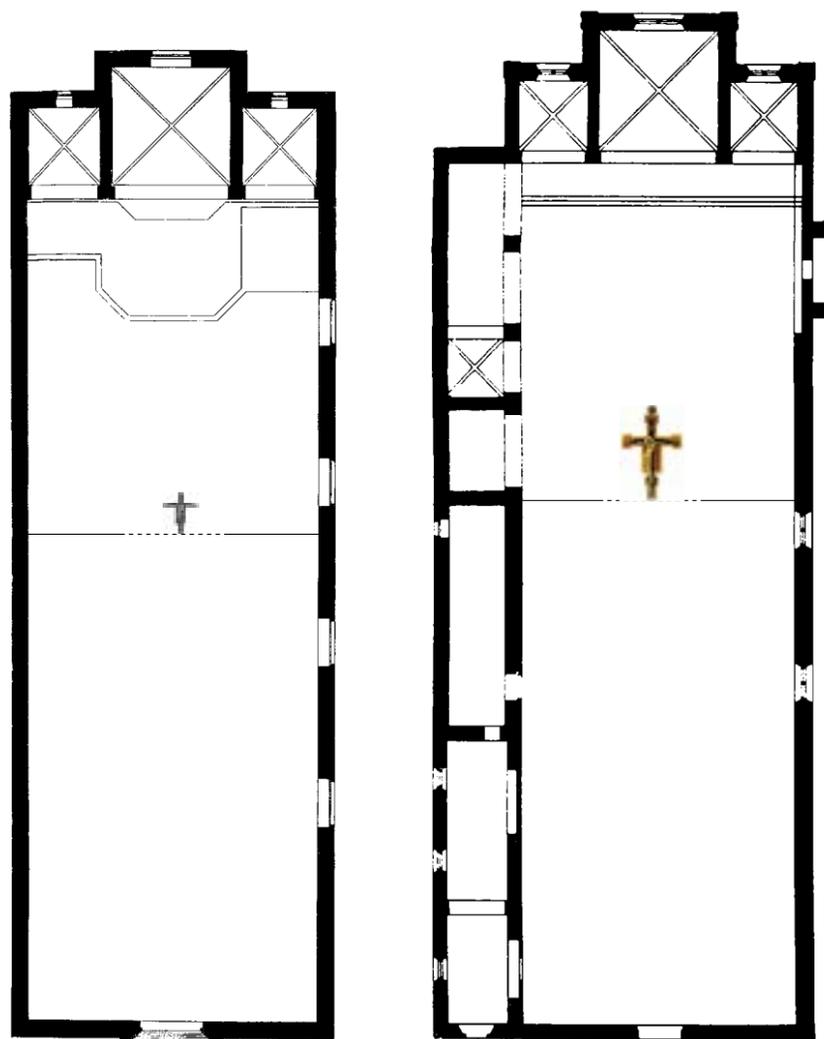
Il.15b. Particolare del nimbo di Cristo.



Il.15c. Particolare del San Giovanni.



Il.16. Confronto dimensionale in scala tra quattro Croci duecentesche dipinte provenienti da chiese mendicanti di Arezzo e del suo territorio: a) Cimabue, Arezzo, chiesa di San Domenico; b) Artista cimabuesco aretino, Arezzo, chiesa di San Francesco; c) Artista cimabuesco aretino, Castiglion Fiorentino, Museo e Pinacoteca Comunale (già Castiglion Fiorentino, chiesa di San Francesco); d) Maestro delle Croci Cortona-Loeser, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona (già Cortona, chiesa di San Francesco, attualmente in restauro ad Arezzo).



Il.17. Confronto dimensionale in scala tra le chiese di San Francesco a Cortona (a sinistra) e San Francesco ad Arezzo (a destra), con le rispettive Croci dipinte impostate sul tramezzo.

porta che era stato fondato su legato di suor Margherita Baldacchini da Maria Baldacchini (religiosa del convento della Santissima Trinità) e Guglielmina Laparelli, e quindi ampliato a spese di Laura Baldacchini nel 1679. Circa a questa data, stando alla *Descrizione della Chiesa* di San Francesco a Cortona di Ludovico Nuti (1664-1668), vi si trovava una «tavola ch'è di buona mano, [in cui] è rappresentato Christo Crocifisso con la Beata Vergine e San Giovanni Evangelista»,¹³² che potremmo identificare con quella oggi all'Accademia Etrusca.

Tuttavia anche questa non era una collocazione antica. Fino al 1602 su quell'altare si trovava il *Crocifisso* ligneo che la tradizione locale identifica con quello che parlò alla beata Margherita da Cortona, trasportato in solenne processione il 14 settembre di quell'anno nella chiesa a lei dedicata sul colle che domina la città. La scultura [Il.18], del tipo gotico-doloso, è opera di un intagliatore verosimilmente tedesco acclimatatosi in Toscana, databile verso il 1340;¹³³ non può essere dunque il Cristo che nella leggenda agiografica parlava a Margherita, morta nel 1297, a cui deve quindi essere stato associato in un secondo momento, forse in forza della sua potente espressività, che ben si conciliava con la spiritualità accesa della beata.

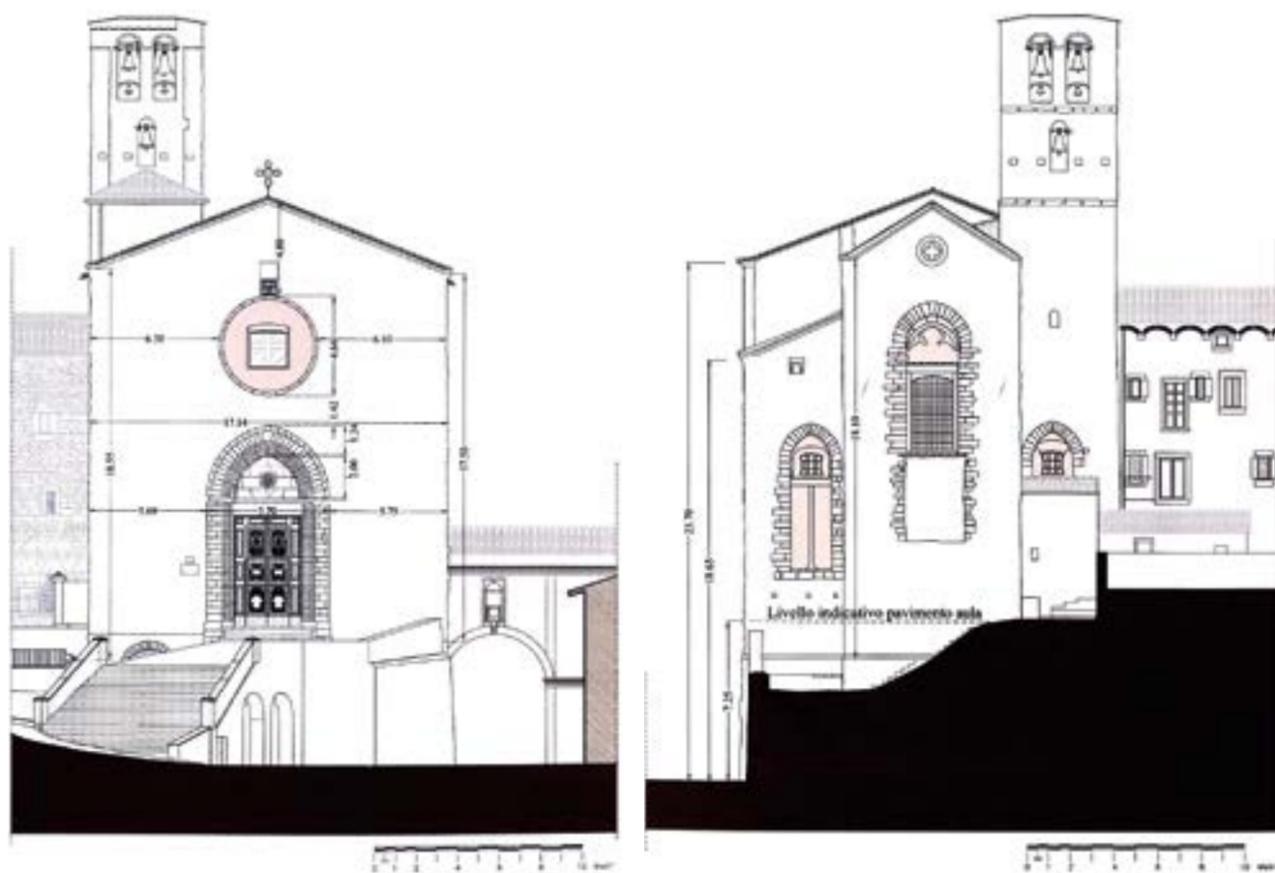
Guido Tigler ha ragionevolmente ipotizzato che Margherita si rivolgesse a una croce dipinta posta nel coro della chiesa dei Minori, forse voluta dallo stesso frate Elia già committente di Giunta Pisano per un manufatto simile ad Assisi,¹³⁴ ma c'è da domandarsi se non possa essere proprio quella dell'Accademia Etrusca.

La *Legenda de vita et miraculis Beatae Margaritae de Cortona*, redatta tra 1288 e 1311 dal suo confessore, frate Giunta di Bevignate, inizia con l'ottenimento da parte della santa dell'abito dei penitenti del Terzo Ordine, episodio collocato nel 1277. Di seguito, ma non è chiaro dal testo se immediatamente dopo oppure in un altro momento, prende avvio il dialogo diretto tra Cristo e Margherita, che sarà cifra caratteristica di tutta la sua esperienza religiosa: ciò avviene «coram ymagine Christi que nunc est in altari ditorum fratrum»,¹³⁵ verosimilmente l'altare maggiore della chiesa.¹³⁶ Come è stato notato dagli esegeti della *Legenda*, frate Giunta non fornisce quasi mai indicazioni di tempo, preoccupandosi più di tratteggiare un percorso spirituale coerente che non di registrare gli eventi in ordine cronologico. Ciò dunque non osta alla possibile identificazione con la *Croce* dell'Accademia Etrusca, che per contro non potrebbe sostenere una data anteriore al 1277. Il *nunc* usato nella frase parrebbe sottintendere un cambiamento di destinazione, e di funzione, dell'immagine di Cristo. Del resto appare difficile che Margherita, dal passato burrascoso e peccaminoso, possa aver avuto accesso, in particolare all'inizio del periodo della sua conversione, all'area della chiesa a uso esclusivo dei frati, a date in cui l'impermeabilità del tramezzo doveva essere ancora piuttosto rigida.¹³⁷ Molto più probabile che ai tempi di Margherita l'*ymago* fosse in un'area della chiesa facilmente accessibile anche a una donna, ovvero nell'*ecclesia laicorum*, detta anche *mulierum*.



Il.18. Artista tedesco del 1340 circa, *Crocifisso*. Cortona, basilica di Santa Margherita.

Nel testo non è specificato né qui né altrove se a parlare sia un Cristo dipinto o scolpito, ma in altre versioni manoscritte, ancora trecentesche, dopo *altari* viene specificato «inferiori» e «in oratorio beati Francisci»; lo stesso termine «inferiori» è aggiunto sul manoscritto più antico da una seconda mano, quando forse si volle «deviare quella memoria su un altro crocifisso che si trovava nell'oratorio sotto alla chiesa».¹³⁸ La beata Margherita è spesso ricordata infatti in preghiera in un *oratorium beati Francisci*, che è stato identificato talvolta con un ambiente attiguo alla sagrestia e al capitolo,¹³⁹ ma più spesso con l'ambiente ipogeo sotto il pavimento della chiesa di San Francesco, oggi interrato e inaccessibile.¹⁴⁰ Su questo vano, a cui si doveva accedere tramite la porta di cui rimane un segmento di arco in basso a sinistra nella facciata della chiesa, si è molto speculato, soprattutto in relazione alla possibilità che frate Elia avesse voluto edificare una chiesa sull'esempio diretto di quella che aveva promosso in Assisi, con due templi sovrapposti. Sappiamo che era frequentato da una compagnia di Laudesi fino al 1537, ma indagini architettoniche condotte negli anni ottanta hanno ipotizzato che dovesse trattarsi di «un locale di piccole dimensioni, probabilmente preposto alla sepoltu-



Il.19. Rilievi della facciata e dell'abside della chiesa di San Francesco a Cortona (da Carlini 2009).

ra dei morti»,¹⁴¹ interrato al momento della ristrutturazione controriformata della chiesa, per reggere il peso dei grandi altari in pietra serena.¹⁴² Del resto il terreno in quel punto è fortemente scosceso: la fiancata meridionale della chiesa scende per diversi metri al di sotto del livello della pavimentazione, fino a incontrare quello della strada adiacente, mentre sul fianco settentrionale il piano di calpestio del chiostro è pari a quello della chiesa. Ne consegue che si dovette rendere necessaria una sostruzione per portare in parità il terreno, e che all'interno di questa vi fosse stato ricavato il detto vano, a cui difficilmente potremmo riconoscere lo *status* di una vera e propria chiesa inferiore [Il.19].

Nella *Legenda* non emerge con chiarezza dove sia l'*oratorium beati Francisci*. Inoltre l'aggettivo *inferiore*, con cui nelle due lezioni più tarde del manoscritto si connota l'altare del Crocifisso, potrebbe indicare anche una posizione nell'area della chiesa al di qua del tramezzo, riservata ai laici, secondo la distinzione tra *ecclesia superior* ed *ecclesia inferior*. Ad ogni modo le aggiunte sembrano indicare un secondo spostamento del Crocifisso, quasi in cerca di una casa, dopo che verosimilmente era stato rimosso dalla sua collocazione originaria, a mio parere il tramezzo della prima

chiesa di medio Duecento. Ciò sarebbe compatibile con un cantiere aperto tra gli ultimi anni del Duecento e i primi del Trecento, che implicherebbe una ripetuta necessità di ripensare gli spazi per la preghiera e per le immagini.

Un altro brano della *Legenda* mostra in maniera indubitabile che in quegli anni il convento era interessato da importanti lavori di ampliamento. Nel capitolo IX (*De revelatione secretorum*), Margherita si rivolge a Cristo chiedendogli intercessione per tre persone appena decedute e la risposta è che, fermo restando il giudizio divino, la loro permanenza in purgatorio può essere ridotta grazie alle preghiere della beata, e se i loro eredi contribuiranno con grandi uffici, o celebrazioni, «ad constructionem loci beati Francisci». ¹⁴³ Come sottolinea Iozzelli, ci sono diversi brani in cui si parla dei suffragi per i defunti, che hanno il preciso scopo di ridurre la permanenza di questi in purgatorio, che aveva trovato una sistemazione teologica proprio nel corso del Duecento grazie ai maestri della Scolastica.¹⁴⁴ Giunta di Bevignate esprime con ciò il punto di vista ufficiale della Chiesa, ma anche un diretto interesse della comunità minorita cortonese impegnata in lavori di costruzione al proprio convento, offrendo un'importante testimonianza del mec-

canismo di finanziamento da parte dei laici delle fabbriche mendicanti fra Due e Trecento tramite il flusso di denaro proveniente dalle messe di suffragio.

Nel racconto, di seguito, Cristo continua:

Et dicas fratribus meis quod non timeant loci novi ampliationem, ut spatium ad flendum habeant in orationibus suis, sine impedimento secretorum orationum. De loco vero superiori, noveris quod propter obliquam intentionem, quam habuit ille qui primo cepit, multum displicuit michi in capiendo eum; non tamen propter hec verba permittant fratres quod auferatur eis prefatus locus.¹⁴⁵

Colui che iniziò l'impresa (*ille qui primo cepit*), la cui intenzione fu *obliqua* e non *retta*, dovrebbe essere frate Elia, che alla fine del Duecento era considerato ancora un personaggio controverso per i ranghi dell'Ordine, ma al quale si riconosce comunque il ruolo di primo artefice (in senso lato) del monumento. Ma perché i frati dovrebbero temere un ampliamento del convento?¹⁴⁶ Ci potevano essere preoccupazioni di carattere pratico, giacché un lungo cantiere poteva creare molti disagi, specie appunto nella preghiera privata dei confratelli; ma in questo passo si legge una straordinaria testimonianza delle tensioni che dovevano percorrere la comunità minorita di fronte alla ricostruzione monumentale del convento e della chiesa, sfacciatamente in contrasto con il primitivo spirito francescano; quasi come se la spinta ai grandiosi ampliamenti della fine del XIII e dell'inizio del XIV secolo, che interessarono quasi ogni *locum* minorita, venisse più dall'esterno, ovvero dalle ambizioni dei laici e dagli interessi delle istituzioni comunali (che sovente finanziarono con regolarità le fabbriche), ma anche dagli alti ranghi dell'Ordine, che non dall'interno delle comunità di religiosi, agitate anzi – come qui sembra – da forti perplessità e malumori.¹⁴⁷

La *Legenda* fu scritta in vista del processo di beatificazione che iniziò nel 1308 – e che non andò a buon fine – e per sottolineare il legame tra la figura di Margherita e i Francescani locali, legame tutt'altro che scontato se si considera che di fronte al fenomeno delle sante penitenti di carattere ascetico, estremamente diffuso tra Due e Trecento, altrettanto diffuso fu il tentativo degli ordini mendicanti di assicurarsene il culto immediatamente dopo la loro morte, costruendo biografie *ad hoc* e “vestendo” questi personaggi di un abito che non avevano mai indossato. Tuttavia emerge con chiarezza come nell'arco di tempo in cui si svolgono i fatti, tra il 1277 e il 1297, e poi ancora ai primi del Trecento, si fosse dato avvio a importanti lavori di ristrutturazione e ampliamento del *locum* minorita, comprendendo con ciò anche un rifacimento in forme più monumentali della chiesa stessa.

Se tre indizi non fanno una prova, una conferma che la chiesa attuale sia una costruzione avviata alla fine del XIII secolo e realizzata quasi interamente in quello successivo viene dalla notizia riportata da Ludovico Nuti nella sua *Descrizione*, in cui l'erudito francescano ricorda che «per la fabrica del frontispizio o facciata della Chiesa tra le scritture del Convento si ha memoria, che nel 1335 alli 3 di Gennaio



Il.20. Cortona, chiesa di San Francesco, facciata.

Pro[de] di Ranieri da Cortona lasciò nel suo testamento lire cento cortonesi, per rogo di Ser Donato di M. Orlando da Cortona». ¹⁴⁸ Abbiamo dunque un *terminus post quem* per la realizzazione della facciata [Il.20], mentre uno *ante quem*, più che il 1374 riportato nell'iscrizione di consacrazione, è dato dalla *Crocifissione* di Jacopo di Mino del Pellicciaio, che testimonia come già nei primi anni quaranta il muro fosse pronto a ricevere la prima decorazione a fresco.

Essendo impossibile che la prima chiesa, quella “di frate Elia”, fosse rimasta priva di una facciata per quasi un secolo, dovremmo dedurre che quella pagata da Prode di Ranieri chiudesse un altro edificio, ovvero che la chiesa così come la vediamo oggi sia stata costruita se non tutta a ridosso del 1335, senz'altro nei decenni precedenti, verosimilmente a partire dalla fine del XIII secolo, se sono giusti l'interpretazione dei passi della *Legenda* della beata Margherita, e – per tornare alle ragioni dello stile – i confronti tra i capitelli delle bifore del fianco sinistro e quelli delle coeve chiese aretine.

Ricapitolando la *Croce* oggi all'Accademia Etrusca (1285-1290) potrebbe essere stata commissionata per la chiesa eretta a metà Duecento, dove avrebbe potuto essere issata sul tramezzo, testimoniando un momento di passaggio tra la piccola fondazione delle origini e la ricostruzione monumentale della chiesa, che prese avvio nello stesso periodo, o immediatamente dopo, in linea con la crescita generale

degli insediamenti francescani tra Due e Trecento. Ciò non toglie che già nella seconda metà XIII secolo il convento cortonese potesse esercitare, in forza delle reliquie che custodiva, un ruolo di primo piano all'interno dell'Ordine. La sua vivacità culturale è testimoniata anche dal ricco apparato di codici liturgici che da esso provengono, oggi conservati presso la stessa Accademia Etrusca. I numerosi esemplari duecenteschi indicano una fervida attività libraria ben prima della probabile ricostruzione della chiesa, e mostrano una notevole apertura a influenze sia toscane sia umbre,¹⁴⁹ a riprova di una situazione ancora fluida e in continuo divenire, che porterà in breve tempo all'affermazione dell'Ordine nella realtà sociopolitica così come intellettuale e artistica nell'Italia del Basso Medioevo.

Non solo, ma il ruolo in cabina di regia svolto da Elia ad Assisi ma anche a Cortona, al di là del mito storiografico del frate architetto, non ne esce ridimensionato, soprattutto in ragione della visione complessa e articolata che oggi si ha del cantiere medievale, in cui diverse erano le personalità che contribuivano alla concezione e alla realizzazione di una chiesa monumentale. Più che il vano sottocappella come richiamo voluto alla doppia basilica umbra, saranno state le reliquie donate da Elia a consegnare a Cortona lo *status* di convento speciale all'interno del nascente panorama minorita centro-italiano. Inoltre non è detto che la prima chiesa non possa essere stata disegnata su una pianta simile a quella attuale, o che alcune delle murature non possano essere state riutilizzate nella nuova costruzione (come è per esempio in San Francesco a Siena), che mostra caratteri ormai compiuti e stabili di un'architettura matura e grandiosa.

La datazione ritardata della chiesa di San Francesco a Cortona stimola una volta di più una riflessione sulla concezione di architettura mendicante. Certamente tra questa e altre chiese toscane, e non solo, erette nella seconda metà del XIII secolo, si possono istituire molti confronti, per pianta, alzati e sistemi di coperture, ma ciò non si può spiegare semplicisticamente con lo schema prototipo-derivazione, sia perché il prototipo, così come lo vediamo oggi, andrà datato successivamente a molte delle derivazioni, sia perché difficilmente si trovano edifici esattamente identici. Questo porta alla necessità di ripensare la questione da un altro punto di vista, considerando che le chiese a navata unica, coperte a capriate, con tre cappelle al fondo voltate a crociera, non hanno mutuato un unico modello, bensì hanno tutte "contribuito", in senso etimologico del "dare insieme", alla creazione di quel modello. Ciò vale anche per il San Francesco di Asciano, costruito sullo scorcio del XIII secolo.

Asciano: fonti, documenti, murature [II.21]

Nel primo volume delle *Memorie storiche, politiche, civili, e naturali delle città, terre, e castella, che sono, e sono state suddite della città di Siena* (1755-1760), Antonio Pecci lungo il margine della descrizione di San Francesco ad Asciano annota: «Gli abitatori d'Asciano producono [uno] strumen-

to del 1212 per il quale conta [?] che fusse dalla Comunità donato il sito a' Francescani, ma non ho provveduto un tale strumento, del quale forse dubitari». ¹⁵⁰ Da buon figlio del suo secolo illuminato, l'erudito senese non si fida. Il 1212 è l'anno del primo passaggio di san Francesco a Siena e nei suoi territori,¹⁵¹ ed è stato tradizionalmente assunto per indicare la data di fondazione di numerosi *loci* minoritici della custodia, a dispetto di una fase in cui il carattere itinerante e non clericalizzato dei frati costituisce un caposaldo essenziale del movimento. I casi di insediamento stabile infatti non rimontano a prima del 1220, mentre le costruzioni *ex novo* – come abbiamo visto – devono senz'altro essere collocate almeno dopo il 1240, se non già nel corso della seconda metà del secolo, salvo rare e sempre giustificate eccezioni.

Di contro, la tradizione annalistica dell'Ordine francescano registra Asciano relativamente tardi: la prima menzione nell'*Archivum Franciscanum Historicum*, dove si riporta un'informazione contenuta nel *Bullarium Franciscanum*, è solo del 1313. Il convento era attivo almeno dal 1307, quando accolse i fraticelli cacciati da Siena, in un momento di forte tumulto interno al movimento che culminerà con la scomunica di questa frangia più estrema da parte di Giovanni XXII.¹⁵² Un'altra menzione del convento è del 1308, quando Nuccio del fu Graziuolo da Montecalvoli dona al *locum* 10 soldi.¹⁵³

Negli *Annales Fratrum Minorum* del Wadding¹⁵⁴ si legge che il chiostro fu restaurato da frate Jacopo Mazzoni, eletto ministro provinciale nel capitolo di Montalcino del 1567.¹⁵⁵ L'illustre personaggio, più volte guardiano dello stesso convento ascianese,¹⁵⁶ è ricordato anche dalla coeva *Historiarum Seraphicae Religiosis* di Pietro Rodolfo da Tossignano, che riporta anche la data di fondazione della cappella Bandinelli, 1361.¹⁵⁷ Venendo ai dati materiali, oltre alla già ricordata lapide marmorea del 1345 [VIII], in cui sono documentati importanti lavori al convento, si segnalano tre date in calce ad alcuni affreschi che ornano le pareti della chiesa: sulla sinistra, all'angolo con la controfacciata, un'*Orazione nell'orto* è datata 1372; più avanti, a metà dello stesso lato, il 1368 compare sotto un *Sant'Ivo di Bretagna*; infine, nella cappella *a cornu evangelii*, sulla fascia che sormonta lo zoccolo dipinto a finti marmi si legge MCCCCXXX. Come per le date riguardanti gli ambienti conventuali e la cappella Bandinelli, anche queste ultime appaiono tutte troppo tarde per essere d'aiuto nel restringere il campo cronologico dell'edificazione dell'edificio.

Un ragionamento indiziario è stato condotto da Claudio Bartalozzi sull'analisi delle *Series provinciales*, le liste delle provincie e delle custodie minoritiche che furono stilate a partire dagli anni sessanta del Duecento, nella cui edizione si sono cimentati alcuni importanti storici dell'Ordine, come Tossignano, Wadding, Terrinca, Papini, Golubovich, Bughetti, Cresi. È stato merito particolare di padre Luigi Pellegrini aver tratto da questi documenti indicazioni pregnanti sui modi e i tempi della vicenda insediativa francescana, registrando una fase di estrema vitalità ed espansione per tutto il Duecento, e un conseguente assestamento nel secolo successivo. La più celebre tra queste serie è il cosiddetto *Provincia-*



II.21. Asciano, chiesa di San Francesco, facciata e fianco sinistro.

le Vetustissimum composto probabilmente da frate Paolino da Venezia, vescovo di Pozzuoli, verso il 1343,¹⁵⁸ in cui per la prima volta accanto al numero dei conventi di ogni custodia ne sono registrati i nomi: Asciano compare all'ultimo posto, il sesto, della custodia senese. Tra le serie precedenti, la più antica fu compilata in un lasso di tempo compreso tra gli anni sessanta e il 1282; qui non ci sono i nomi dei singoli insediamenti, ma il numero complessivo in relazione alla Provincia Tusciae è di 48, divisi in 8 custodie, tra cui compariva anche quella di Sardegna, che invece venne separata ed elevata a vicariato a se stante nel capitolo del 1316 (di conseguenza a questa data i conventi toscani risultano scesi a 46). In seguito, solo cinque nuovi conventi furono fondati in tutto il Trecento, fino ad arrivare ai cinquanta censiti nel 1394. Dato che sappiamo che il *locum* ascianese era già attivo nel 1307, possiamo dedurre che si trattava di uno dei 48 censiti nel 1282, cioè che a questa data comparisse già tra i conventi stabili dell'Ordine in terra di Siena.¹⁵⁹ Questo tuttavia non è indicativo riguardo la costruzione della chiesa nelle forme e nelle dimensioni in cui la vediamo oggi, poiché i frati potevano ancora essere stanziati in un convento provvisorio, e officiare una cappella più modesta.

Il colle su cui sorge il convento, il *planum prati*, compare in alcuni documenti senesi pure messi in possibile relazione con la fondazione di San Francesco. Essi riguardano una

donazione di India Sansedoni, sorella del beato Ambrogio e moglie di Jacopo di Bencivenne, rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala dal 1265 al 1286.¹⁶⁰ Appena insediato Jacopo acquista dei terreni in Asciano, sul *planum prati*, per costruire un ospedale destinato ai poveri infermi da affiliare all'istituzione senese.¹⁶¹ Tre anni più tardi India dona allo Spedale di Santa Maria della Scala un podere da lei acquistato con una somma pari all'ammontare della sua dote, non ancora riscossa dal marito, a patto che su questo terreno fossero costruiti un oratorio e un ospedale con almeno sei letti, destinati in primo luogo ai poveri religiosi francescani e domenicani.¹⁶² Il 20 e il 31 gennaio 1285 (1284 stile senese), India rinnova la donazione, segno che ancora non si era concretizzata,¹⁶³ e forse non si concretizzerà mai se nel 1317 la terziaria francescana Bartolomea di Orlandino Tolomei, fonda in Asciano un ospedale dedicato a san Michele arcangelo da destinare ai poveri della terra di Asciano (ancora esistente nel 1676), indice del ruolo sempre maggiore che la famiglia senese stava acquisendo nel territorio scialengo.¹⁶⁴ In ogni caso nessuno dei documenti della Sansedoni fa menzione di un convento da affiancare alla struttura assistenziale, né in essere né in costruzione, il che esclude ogni collegamento con la chiesa di San Francesco.¹⁶⁵

Qualche indicazione viene da due fonti tarde, finora non considerate, che accennano alle prime fasi dell'insediamen-

to minoritico ad Asciano: la *Descrizione* di Ludovico Nuti (1664-1668), e *l'Etruria francescana* di Nicola Papini (fine del XVIII secolo-1805). Ambedue hanno chiaro che la chiesa esistente non è la prima sede dei Minori, che in origine si erano sistemati sulla stessa altura all'ingresso del paese, presso un piccolo edificio preesistente consacrato a san Lorenzo, in seguito smantellato o trasformato al momento della realizzazione del convento che fu invece intitolato a san Francesco. Entrambi ricordano inoltre che la venerazione per il protomartire romano venne mantenuta sotto forma di offerte da parte della comunità ascianese fino almeno a tutto il Quattrocento.¹⁶⁶ Dalla visita apostolica del 1583 sappiamo anche che tale prima dedicazione era stata recuperata nella nuova chiesa nella cappella a *cornu evangelii*, quindi in posizione d'onore subito a lato della maggiore.¹⁶⁷ Il Nuti riporta che:

È fama che la chiesa antica godesse il titolo di S. Lorenzo, e fosse situata ove al presente è il Refettorio de

Frați; la cui sagrestia fosse la stanza, che hora serve per dispensa; et all'ingresso di quella chiesa fosse contigua una Compagnia di Disciplinati.¹⁶⁸

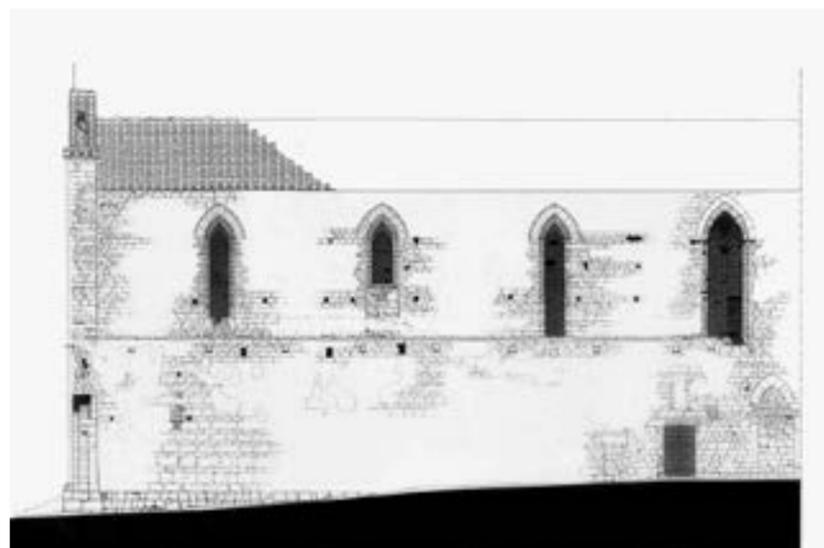
E come prova della veridicità di quella che pare essere una tradizione orale, adduce la presenza nel convento di due dipinti su tavola che il suo acume di erudito giudica giustamente precedenti la costruzione della chiesa, il dossale mariano di "maniera greca", e il *Crocifisso* datato 1229, di cui si è detto nel capitolo precedente.

Nicola Papini – pur attingendo dal Nuti – fornisce qualche ulteriore spunto: anch'egli individua la prima chiesa nel refettorio del convento, posto in un luogo detto

la Montagna Nera, ove esisteva una chiesa dedicata a S. Lorenzo Martire ... Mostrano l'antichità di questo convento un Crocifisso in tavola colla iscrizione Anno Domini 1229 die 4 Maii Indictione II e un Crocifisso



II.22. Asciano, chiesa di San Francesco, fianco destro.



II.23. Rilievo del fianco destro della chiesa di San Francesco di Asciano (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).

dipinto in muro sopra la porta del convento dalla parte interiore colla data del 1234. Fu imbiancata questa pittura nell'imbiancarsi il convento l'anno 1678.¹⁶⁹

Passa poi alla chiesa nuova, aggiungendo la data 1300 come quella del compimento della fabbrica:

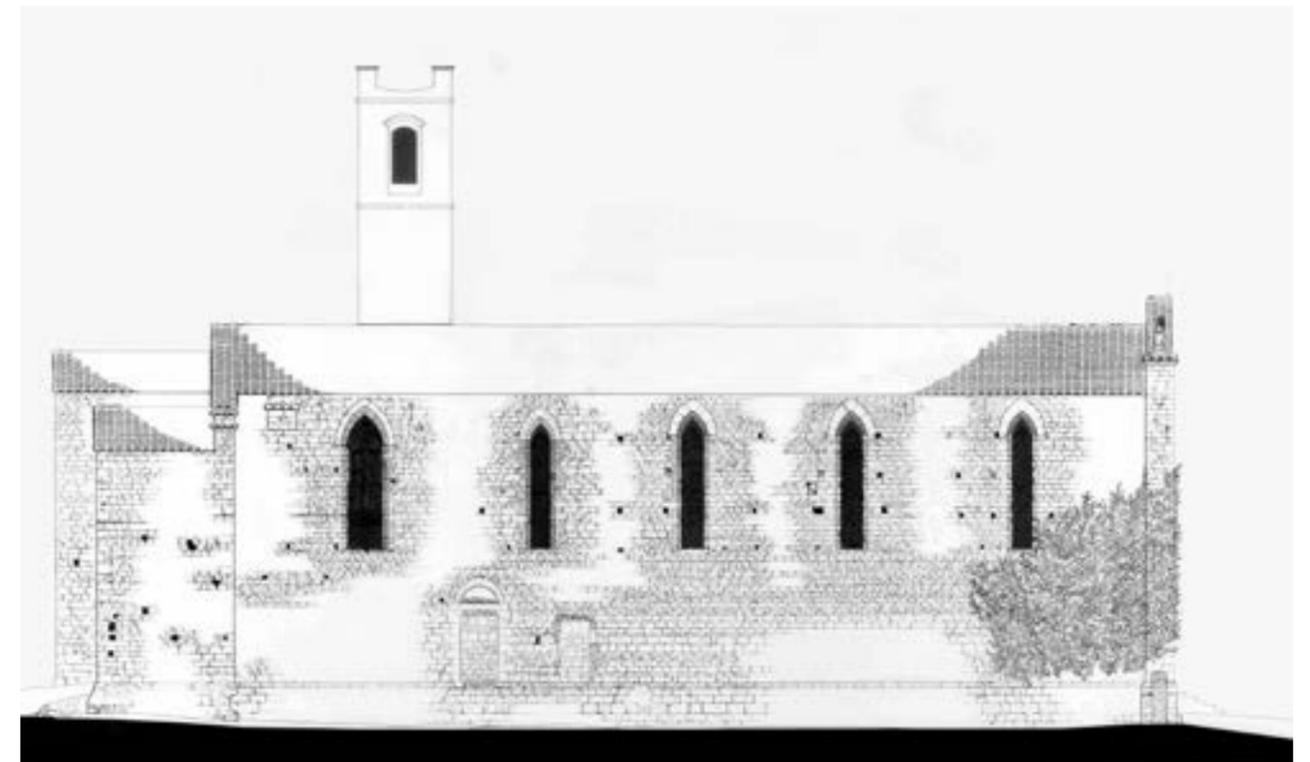
Circa la chiesa nuova si sa che fu compita l'anno 1300 e dedicata a S. Francesco, con una bella facciata e quasi tutta dipinta a basso con varia immagini di santi, delle quali da minuta descrizione il P. Nuti nelle sue Memorie. Ella è grande, bene intesa, ornata e degna di considerazione.¹⁷⁰

La chiesa è costruita quasi interamente in travertino, e le sue pareti mostrano i segni di numerosi rimaneggiamenti susseguitisi nel corso dei secoli. La parte alta è costituita da conci più piccoli e leggeri, mentre nella parte bassa l'apparecchiatura muraria è più regolare. Il fianco destro [II.22-23] presenta svariate lacune in corrispondenza di precedenti aperture, colmate in pietra o in laterizio; più omogeneo è il fianco sinistro [II.21, 24], dove una delicata bicromia ottenuta grazie alla differenza di posa in opera dei conci ogni tre filari, parte dal contrafforte di nord-est e si interrompe nei pressi della facciata secondo una linea diagonale che asseconda il senso della costruzione, assicurandoci che – come di consueto – l'impresa fu avviata dalla zona absidale. L'assenza della bicromia dopo la frattura può essere dovuta a un'interruzione del cantiere, forse per un'improvvisa mancanza

di finanziamenti, ma la generale omogeneità della cortina muraria lascia pensare che la ripresa non dovette tardare.¹⁷¹

Dall'altro lato il campanile a pianta quadrata che si innalza tra il corpo della navata e la sagrestia [II.25] era parte integrante del progetto originario, in contravvenzione – del resto non isolata – alle Costituzioni di Narbona che vietavano l'adozione di campanili «ad modum turris», poco in accordo con gli ideali di umiltà propugnati dall'Ordine. Lo dimostra la muratura della parte bassa, fino alla cornice marcapiano, in perfetta continuità con quella della chiesa, ma anche la disposizione delle finestre della navata [II.23-24]: il fianco settentrionale presenta infatti quattro monofore e, nella zona del coro, una bifora, che garantisce una maggiore luminosità all'area più sacra della chiesa,¹⁷² mentre dal lato del chiostro ci sono solo tre aperture prima della bifora (che cade in corrispondenza dell'ultima monofora dalla parte opposta), segno che si fosse tenuto conto del campanile, e che si fosse deciso di garantire comunque un'apertura di luce maggiore nella zona del coro anche su questa parete a scapito della simmetria generale.¹⁷³

Tali finestre sono state più volte rimaneggiate [II.26]. In origine avevano proporzioni slanciate e un coronamento con un archetto a sesto acuto in pietra; al momento dell'installazione degli altari barocchi all'interno, furono murate, probabilmente in due tempi (come sembra testimoniare una cornicetta ancora visibile all'esterno a circa metà della loro altezza). A quest'epoca dovrebbero risalire i rinforzi in mattoni inseriti negli stipiti e nelle ghiera, in maniera estensiva sul fianco destro, meno su quello sinistro, dove rimangono



II.24. Rilievo del fianco sinistro della chiesa di San Francesco di Asciano (SBAP Siena, Asciano, 1985 circa).



II.25. Asciano, chiesa di San Francesco, campanile.



II.26. Asciano, chiesa di San Francesco, fianco destro, particolare della seconda e terza monofora.

ancora parti dell'originario paramento in pietra a sguancio liscio.¹⁷⁴ Delle due bifore [II.27-28], quella di sinistra fu ridotta in forme rettangolari, ed è l'unica tuttora aperta insieme al finestrone di facciata, laddove le altre sono state completamente murate in epoca successiva.¹⁷⁵ La base delle finestre originali è sottolineata sul fianco destro da una sottile cornice marcapiano, generata dall'imposta dell'arco del portale della facciata, assente sul fianco sinistro, indizio ulteriore della precedenza dell'edificazione di questo lato.

La facciata [II], dalle forme sobrie e proporzioni ancora sostanzialmente romaniche, poggia su una base di travertino che appiana la pendenza del terreno declinante verso sinistra; è serrata da due contrafforti angolari a base quadrata e termina con due spioventi poco inclinati. La cornice marcapiano spezza il ritmo ascensionale e conferisce equilibrio al prospetto. La discontinuità nell'apparecchiatura muraria, a partire dal cervello dell'arco, è il segno di un rifacimento secentesco, che comprende la finestra rettangolare in sostituzione del primitivo oculo circolare, ancora parzialmente visibile. Scrive infatti il Nuti:

La facciata principale della Chiesa fabbricata di travertini già era interamente compita, ma per l'ingiurie de tempi rovinatane la metà superiore, fu con lavoro molto più rozzo rifatta. In vece d'Occhio sopra la porta principale è un finestrone quadrato, nel quale non è per anco stata messa l'invetriata.¹⁷⁶

Il Pecci annota che la facciata fu «modernamente fabbricata nel 1754»,¹⁷⁷ data che ben si accorderebbe a un riassetto tardo barocco, testimoniato dai quattro altari orientali della navata, ma la notizia appare fallace, sia alla luce delle informazioni fornite dal Nuti, sia perché la muratura della parte bassa risulta coerente al resto della chiesa, compreso il portale, chiaramente medievale. Settecentesche sembrano soltanto le due statue poste come acroteri al sommo dei contrafforti, raffiguranti *San Lorenzo* e *San Francesco*.¹⁷⁸

A proposito del portale, nella strombatura trovano posto due colonnine che sorreggono capitelli a calice, su cui si imposta un archivoltato a sezione cilindrica, mentre un arco a pieno centro leggermente oltrepassato include una lunetta un tempo affrescata con le *Stimate di san Francesco* (se ne vede ancora un brandello in alto con il serafino¹⁷⁹), e poggia su una piattabanda che funge da architrave.

La semplice struttura a capanna del prospetto, inquadrato da sodi angolari e modulato da una sottile cornice, può essere accostata ad alcune facciate di area senese e grossetana realizzate tra la fine del Duecento e i primi del Trecento, come quella di San Leonardo al Lago (Monteriggioni), o di San Salvatore a Istia d'Ombrone, che presenta un simile portale con arco a pieno centro e un architrave a piattabanda, dai cui stipiti si genera una cornice orizzontale [II.31].¹⁸⁰ Nell'ambito delle chiese francescane della regione possiamo richiamare gli esempi di Colle Val d'Elsa, Volterra, e Montalcino (per quanto tutte non esenti da rimaneggiamenti), dove la cornice marcapiano si imposta però al di sopra dell'ar-



II.27. Asciano, chiesa di San Francesco, bifora del fianco sinistro.



II.28. Asciano, chiesa di San Francesco, bifora del fianco destro.



II.29. Asciano, chiesa di San Francesco, particolare del portale laterale duecentesco del fianco destro.



II.30. Asciano, chiesa di San Francesco, portale maggiore.



Il.31. Istia d'Ombrone, chiesa di San Salvatore, facciata.

co d'ingresso. La combinazione tra arco a pieno centro e piattabanda [Il.30] non è frequente nell'edilizia duecentesca senese, laddove l'arco è tipicamente acuto, falcato, e associato a un secondo a sesto ribassato che si imposta alla stessa altezza, secondo la soluzione messa a punto tra la fine del XIII e i primi del XIV secolo, e resa normativa dalla sua adozione nelle aperture del pian terreno del Palazzo Pubblico. Si ritrova tuttavia nei portali occidentali del Duomo dell'Assunta, alla cui facciata Giovanni Pisano e la sua bottega lavorarono dal 1284 al 1297.¹⁸¹ A questo alto modello rimandano anche i capitelli che sormontano le colonnine ai lati del portale, per il loro fogliame rigoglioso e naturalistico, seppur reso in maniera rigida [Il.32]. È interessante la marcata differenza con i capitelli dei pilastri dell'arcone della cappella maggiore, all'interno della chiesa: questi ultimi [Il.33], ridotti quasi a semplici cornici come avviene anche in diversi casi senesi e aretini di secondo Duecento,¹⁸² presentano stilemi più arcaici, caratterizzati come sono da una palmetta secca e ripetitiva, dove i risvolti si fanno sigla ed è espunto qualunque intento di verosimiglianza. Nella stessa cappella i semicapitelli che sorreggono i costoloni delle volte sono dirette derivazioni dai *crochet* cistercensi, che nel sud della Toscana erano moneta corrente già dalla prima metà del XIII secolo.¹⁸³ Ciò misura, a mio avviso, un certo iato cronologico tra la prima fase del cantiere, che interessò soprattutto la zona presbiteriale e la parete sinistra, e una seconda fase che

comprende l'avanzamento della costruzione fino al completamento della facciata, che andrà collocato almeno dopo il 1284 per la derivazione dalle idee senesi di Giovanni Pisano.

Le porte laterali più antiche [Il.29], in fase con la muratura circostante ma entrambe murate quando furono realizzati, in loro corrispondenza all'interno, gli altari settecenteschi,¹⁸⁴ non presentano elementi plastici, ma i loro eleganti archi in pietra – quello del fianco sinistro con intradosso a tutto sesto ed estradosso lievemente acuto, mentre a destra l'arco è interamente acuto e un po' più stretto, probabilmente per via del campanile a ridosso del quale veniva a trovarsi la porta – rimandano a soluzioni tipiche a Siena nel secondo Duecento. Bartalozzi le avvicina alle quelle ibride di Palazzo Tolomei, la cui parte bassa presenta archi in pietra a filo con la parete senza cornici di collegamento, nonché, nel portale centrale, una piattabanda come architrave, in luogo del più canonico arco ribassato associato a un arco falcato a sesto acuto tipico dell'edilizia senese.¹⁸⁵

Il riferimento è interessante, non tanto per la presenza nella cappella maggiore ascianese degli stemmi Tolomei – che come si vedrà sono un'aggiunta di metà Trecento¹⁸⁶ –, quanto perché il palazzo è databile con sicurezza agli anni settanta del Duecento.¹⁸⁷ A cavallo tra due epoche, l'uso della pietra come materiale principale e i portali composti da aperture a filo con la parete, anziché ricassate, rimandano alla tradizione di matrice tardo romanica di derivazione pisana, diffusa estensivamente non solo a Siena ma anche nel resto della regione; d'altro canto si registrano importanti novità importate dall'architettura religiosa coeva, dal cantiere del Duomo al pulpito di Nicola Pisano, dall'abbazia di San Galgano a quella di Torri (Sovicille), che comportano una nuova articolazione delle pareti e dell'apparato decorativo delle finestre.¹⁸⁸ Compagno qui per la prima volta ad esempio le cornici marcapiano sia sotto i davanzali sia all'imposta degli archi delle bifore del primo e del secondo piano, uno stilema che caratterizzerà tutta l'edilizia civile senese del Trecento, *in primis* lo stesso Palazzo Pubblico. Il passo successivo nella messa a punto del cosiddetto gotico novesco a Siena è riassunto dal Palazzo del Rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala, la cui parte bassa fu realizzata entro il 1290, come si legge in un'iscrizione posta sulla settima arcata, delle nove totali, a partire da sinistra. La cornice che in Palazzo Tolomei era riservata alle bifore dei piani superiori qui è estesa ai portali del piano terra, tra gli stipiti delle arcate.¹⁸⁹ La chiesa minorita di Asciano, dove la cornice è posta all'altezza degli stipiti dell'arco del portale in facciata, mentre lungo il fianco meridionale prosegue sotto i davanzali delle monofore (alla quota originaria), potrebbe registrare questo momento di passaggio, prima cioè della formulazione più compiuta del gotico senese maturo.

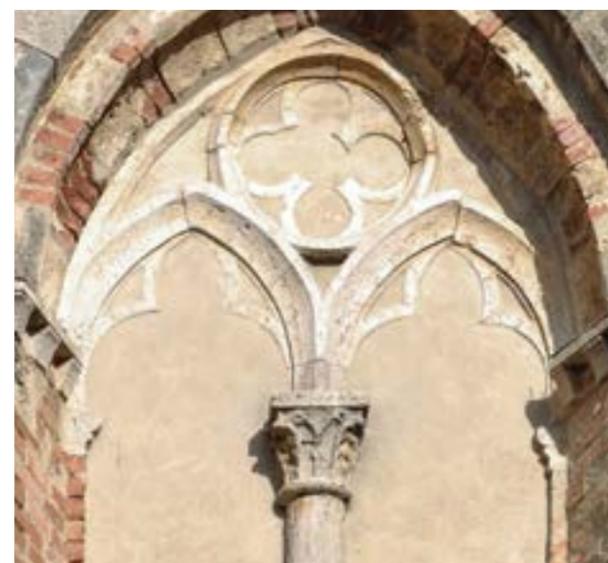
Nella stessa cittadina scialenga gli archi e le murature viste nella chiesa minoritica si ritrovano sia nella navata della collegiata di Sant'Agata, riedificata negli ultimi due decenni del Duecento, sia nell'altra chiesa mendicante del paese, Sant'Agostino. Anche in questo caso non ci sono appigli



Il.32. Asciano, chiesa di San Francesco, portale maggiore, particolare del capitello sinistro.



Il.33. Asciano, chiesa di San Francesco, capitello del pilastro sinistro della cappella maggiore, particolare.



Il.34. Asciano, chiesa di San Francesco, bifora del fianco destro, particolare.



Il.35. Cortona, chiesa di San Francesco, bifora del fianco sinistro, particolare.

documentari per circoscrivere il periodo di costruzione, tuttavia si nota una semplificazione delle soluzioni del tempio francescano, tali da far supporre una dipendenza non troppo lontana.

Un'ultima notazione va fatta a riguardo della bifora meridionale (quella settentrionale è molto meno conservata), il cui capitello si articola in caulicoli di stampo ancora tardo romanico [Il.34], da confrontare con alcuni elementi di San Galgano. L'elegante lavorazione degli archetti, leggiadra e traforata, ispirata alla *bar tracery* francese ma non ancora pienamente compresa, è stata messa in relazione con quella delle bifore settentrionali di San Francesco a Cortona,¹⁹⁰

nella quale Antonio Cadei misurava le influenze francesi «filtrate tramite cultura cistercense-borgognona dell'Italia meridionale», come abbiamo visto in precedenza.¹⁹¹ Ma il rapporto non è di filiazione: la bifora cortonese è più complessa e risponde in maniera più organica ai modelli d'Olttralpe [Il.35], come si nota anche dal saliente centrale a tre elementi e con un triplo capitello che si ripercuote nelle modanature degli archetti, laddove ad Asciano troviamo una più semplice colonna circolare e un taglio liscio delle pietre che compongono il coronamento traforato, dal sapore più arcaico – senza voler stabilire necessariamente una precedenza dell'uno o dell'altro edificio.



Il.36. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta absidale (Foto Hutzel 1982).

Nell'assenza di ulteriori elementi che restringano con maggiore precisione l'intervallo cronologico, possiamo sintetizzare i dati scaturiti dall'analisi delle murature e dei pochi punti scolpiti dell'architettura come segue: la costruzione deve essere cominciata dalla zona absidale verso il 1270; dopo un'interruzione relativamente breve, l'avanzamento

verso la facciata potrebbe essere durato due o tre decenni, per concludersi sullo scorcio del secolo, in accordo con la data indicata dal Papini. Certamente almeno la parte absidale [Il.36] era coperta e agibile per le funzioni tra il 1295 e il 1300, quando data la più antica decorazione parietale della chiesa, gli affreschi della cappella maggiore.



Il.37. Asciano, chiesa di San Francesco, antico accesso alla sala capitolare e al convento nel primo chiostro.

1 Giovè 2005, p. 381. Ringrazio Sonia Chiodo per avermi segnalato questo articolo. Si veda anche Giovè-Zamponi 1997, p. 312.

2 Supero subito la distinzione tra architettura francescana e architettura degli altri ordini mendicanti, giacché è ormai da tempo chiaro agli studi che non è possibile isolare il caso minorita da quello ad esempio domenicano, specie a partire dalla seconda metà del Duecento, quando l'esplosione del fenomeno edilizio francescano tende a una generale omologazione nei confronti degli altri ordini, cancellando le differenze, se pure c'erano state, della prima fase eroica del movimento, da definirsi meglio come modo insediativo piuttosto che come vera e propria prassi architettonica. Su questo si veda più avanti nel testo.

3 Thode 1885. Sulla figura di Thode si rimanda a Urbini 2014, con particolare riguardo all'inquadramento del libro del 1885, pp. 13-19; si vedano anche Passini 2012, pp. 59-78; Passini 2013, pp. 274-277.

4 L. Bellosi, p. XI dell'*Introduzione* all'edizione 1993 di Thode 1885.

5 Thode 1885, ed. 1993, p. 445.

6 Si rimanda alle citate pagine di Luciano Bellosi, *ivi*, pp. IX-XX.

7 *Ivi*, p. 266.

8 Il libro di Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (1902) è complementare al lavoro dell'autore su san Francesco, e implica una concezione globale del fenomeno Rinascimento, affrontato dal punto di vista culturale in senso lato.

9 Come ebbe a dire Angiola Maria Romanini (1978, p. 5), il lavoro del Thode condizionò «per decenni e non sempre positivamente, il modo di accostarsi degli storici al problema dei rapporti tra arti figurative ed esperienza mendicante»; si vedano anche le considerazioni di Cadei (1980, p. 339).

10 Biebrach 1908.

11 Si tratta di casi quasi esclusivamente umbri: si veda più avanti nel testo.

12 Si veda Moretti 1997, p. 157.

13 Per l'area tedesca Krautheimer 1925 e Konow 1954; per la Svizzera e l'Austria rispettivamente Oberst 1927 e Donin 1935; per le isole britanniche Martin 1937; per la regione morava Denkstein 1938; per la Francia Gillet 1939; per la Grecia Kitsiki Panagopoulos 1979.

14 Cadei 1980, p. 339.

15 Un'eccezione interessante è costituita da Lilia Marri Martini (1927), che prese in considerazione un gruppo di chiese francescane dell'area senese, fornendone un rudimentale catalogo.

16 Gross 1948, pp. 302-303, nota 17.

17 Wagner Rieger 1957-1958.

18 Si veda Cadei 1980, p. 340.

19 Tra gli altri Krönig 1971; Meersseman 1972; Braunfels 1972.

20 Romanini 1978, p. 6.

21 La conferenza venne tenuta presso l'École Française di Roma; i lavori confluirono in un numero monografico della rivista «Melanges de l'École Française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes», LXXXVIII, 1977, n. 2.

22 Le Goff 1968; Le Goff 1970; cfr. anche più avanti nel testo. Per una sintesi riadattata al contesto italiano Sanfilippo 1984.

23 *Architettura e urbanistica degli ordini mendicanti*, «Storia della Città», n. 9, III, 1978. Si segnalano in particolare i brevi saggi su Cortona (Inga), Roma (Barone) e Bologna (Farina).

24 Romanini 1978, p. 10. Su alcune regioni fino ad allora rimaste ai margini di questo tipo di studi si vedano Tocci 1978 (Puglia); Rossini 1981 (Liguria); *Chiese e conventi* 1982 (Umbria); *Il francescanesimo in Lombardia* 1983; Carbonara 1984 (sulla Sabina); Bartolini Salimbeni 1993 (Abruzzo); Marsoni 2007 (Friuli); *I francescani in Liguria* 2012; Schenkluhn 2014 (Trevi e il centro Italia).

25 Romanini 1986, p. 182.

26 Romanini 1983, p. 9.

27 *Ivi*, pp. 12-13. Si veda anche Romanini 1986.

28 Si ricordi *en passant* il celebre episodio della *Chronica* di Giordano da Giano (1262 circa, trad. it. 1977, § 43): «Nello stesso anno, su consiglio del signor Enrico, pievano di san Bartolomeo e del signor Gunther, vicario, e di altri cittadini di Erfurt, i frati si trasferirono nella chiesa di Santo Spirito, allora abbandonata, nella quale un tempo abitarono le religiose dell'Ordine di sant'Agostino. E qui rimasero per ben sei anni interi. Colui, poi, che dai cittadini era stato dato ai frati come procuratore, interrogò frate Giordano, se desiderasse che il luogo fosse edificato a forma di chiostro. Questi, che non

L'allestimento della cappella maggiore tra sperimentalismo e canone francescano

1290-1300: la nuova concezione della pittura da Assisi ad Asciano



III.1. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta dell'area presbiteriale.

Come a Cortona, ma in maniera più stringente, le più antiche pitture a fresco della chiesa francescana di Asciano, ovvero quelle della cappella maggiore [III.1], forniscono un termine cronologico per la costruzione dell'edificio, rendendo plausibile la data di conclusione riportata nell'*Etruria francescana* del Papini, il 1300.¹

Dalle operazioni di descialbo, eseguite durante i restauri del secolo scorso, è emersa una decorazione estesa a tutto il vano:² sugli spicchi della volta un cielo stellato [III.2], sui costoloni un motivo a conchi incatenati, sulle pareti laterali una balza di finti velari in basso³ e fasce bicrome bianche e nere più in alto [III.3-4], nell'intradosso dell'arcone un motivo irregolare a dentelli. Al centro delle pareti sono sovrapposti due grandi stemmi della famiglia senese dei Tolomei, replicati anche sulle facce interne dei pilastri di accesso. Sul lato destro si trova un *Cristo benedicente* a mezzo busto entro una ghimberga [III.10], che doveva sormontare una nicchia scavata nel muro per il tabernacolo eucaristico. Sulla parete di fondo, ai margini del grande altare settecentesco, la cui installazione comportò il tamponamento dell'ogiva originaria, emergono in basso i piedi di due santi compresi entro slanciatissime edicole [III.5-7]: a sinistra Francesco, con le stimmate in evidenza, a destra verosimilmente Antonio da Padova.⁴ Nella parte alta si scorgono due elementi che rimandano al momento cardine dell'agiografia francescana: sulla destra un piccolo albero accanto a uno sperone roccioso, e in alto, al colmo della parete, in asse con la finestra antica, la frammentaria testa del Cristo-serafino che appare a Francesco sul monte della Verna [III.8-9].⁵

Un'osservazione preliminare deriva dall'iscrizione murata nel corridoio di passaggio tra quelli che un tempo erano il primo e il secondo chiostro, a sud della chiesa, che ricorda la donazione al convento nel 1345 di Antonio di Meo Incontrati Tolomei, che in cambio ottenne il patronato della cappella maggiore. A questa data devono risalire gli stemmi sui pilastri e sulle pareti, che costituiscono quindi un primo *terminus ante quem* per la realizzazione degli affreschi dipinti sull'intonaco sottostante.

L'insistente bicromia richiama esempi senesi, in primo luogo i pilastri della zona presbiteriale del Duomo vecchio. Al contrario il motivo a conchi concatenati dei costoloni, assente a Siena, compare numerose volte a Firenze, a partire dalla cappella Gondi in Santa Maria Novella:⁶ qui le vele con i quattro evangelisti, oggi quasi evanescenti, mostrano caratteri strettamente cimabueschi, e sono da attribuire a un pittore molto vicino al maestro, seppure dalle qualità più modeste, attivo verso il 1285.⁷

Del resto anche la rappresentazione sulla parete destra [III.10, 13], incredibilmente *naïf* a prima vista, difficilmente può essere definita *tout court* senese. La ghimberga affiancata da due stretti pinnacoli risente del triforio del transetto destro della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, opera delle maestranze oltremontane, che segna l'inizio di quella capitale decorazione, da mettere in collegamento con la bolla *Reducentes ad sedulae* di Niccolò IV del 15 maggio 1288 [III.11].⁸ Nei pinnacoli di Asciano ritroviamo il carattere bidimensionale di quell'archeggiatura, nonché l'articolazione con un archetto trilobo bianco sormontato da uno slanciato timpano, arricchito da semplici volute sui lati – allusione ai gattoni in pietra – e coronato da un fiore. La tridimensionalità che ad Assisi era riservata ai pinnacoli posti di spigolo, ad Asciano è perseguita nella cuspide, che però, anziché creare uno spazio per la figura, denuncia tutta la sua incoerenza nella terminazione, mentre la sua materialità è negata dal vistoso tratto nero che la sigilla. Eppure almeno in parte si può considerare un tentativo di recepire alcune delle idee rivoluzionarie che si andavano mettendo a punto nella casa madre dell'Ordine francescano.⁹ Volendo seguire l'alta traccia assisiata, l'impostazione della figura di Cristo mostra qualche affinità – fermo restando il divario qualitativo – con i due busti di santi papi dipinti ai lati della cattedra pontificia della basilica superiore sotto la guida di Cimabue, di cui il nostro riprende il taglio poco sotto il ventre e la posizione delle mani, con la destra alzata in segno di benedizione incipiente, e la sinistra che regge saldamente il libro chiuso [III.12]. Al mondo di Cimabue rimandano

anche la resa grafica delle ombre sul volto, il chiaroscuro aggressivo, l'espressività quasi selvaggia, che fanno del nostro un imitatore del Maestro della Cattura e soprattutto del più irsuto Maestro dell'Andata al Calvario, per la crudezza dell'esecuzione e la regolarità calligrafica della barba.¹⁰

D'altra parte alcune sigle, come la bocca stretta, gli occhi sottolineati da un segno ondulato, o i tratti marcati della capigliatura, simili al Bambino della *Maestà* del Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo del probabile Dietisalvi di Speme [III.16], uno dei pittori riuniti sotto l'etichetta di "cimabuismo senese",¹¹ nonché la decorazione del nimbo, che anziché raggiata e in rilievo come ad Assisi è identica a quelle degli affreschi di Guido da Siena "e compagni" nella chiesa inferiore del Duomo,¹² lasciano pensare a un'ibridazione con il contesto locale [III.15].

Le riflessioni sulla diffusione dell'arte di Cimabue possono dare adito a cercare le radici del pittore ascianese in uno di quei luoghi in cui il "grido" non gli fosse stato tolto da Duccio e Giotto così rapidamente come a Siena, Firenze, Assisi e l'Umbria in genere. Accostando il Redentore al tondo apicale della grande *Croce* della chiesa di San Francesco di Arezzo [III.14], dell'ottavo-nono decennio del XIII secolo,¹³ notiamo dei punti di contatto nella fisionomia generale, nella forma del naso, negli occhi enormi così marcati, nella barba che scava il volto e si ispessisce sul mento, nei capelli resi a larghe pennellate. La *Croce* di Arezzo mostra ancora una concezione del chiaroscuro e del panneggio tutta duecentesca, eppure c'è da domandarsi se l'ambito di formazione del frescante di Asciano non fosse proprio quello aretino della fine del secolo, pure così frammentato ai nostri occhi per le poche testimonianze giunte fino a noi, ma in grado di restituirci un *côté* cimabuesco rilevante, avviato con la *Croce* giovanile di San Domenico dei primissimi anni settanta, e rinverdito da artisti anche di notevole calibro se da lì proviene l'autore delle croci di San Francesco di Cortona (oggi al Museo dell'Accademia Etrusca) e della collezione Loeser di Firenze di cui si è detto nel capitolo precedente [II.15]. Del resto, come accennato, nonostante il convento di San Francesco ad Asciano fosse incluso nella custodia senese, la pieve di Sant'Agata e le sue suffraganee appartenevano alla Diocesi di Arezzo, il che avrà senz'altro favorito commissioni a pittori "forestieri".

La parete di fondo con le *Stimmate di san Francesco* può fornire un'ulteriore indicazione cronologica. Ad apparire al santo non è un semplice serafino, bensì Cristo stesso, come prova il nimbo crucigero [III.8]; come è noto, si tratta di un cambiamento introdotto da Giotto, che nella basilica superiore, e poi nella pala pisana del Louvre, dà voce in modo geniale alla nuova versione del "miracolo indicibile" imposta dalla *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio. Nelle rappresentazioni precedenti il rimando cristologico era affidato alla croce che compariva dietro al serafino, secondo quanto scritto da Tommaso da Celano nella *Vita prima* (1226-1228 circa), oppure più velatamente alla posizione delle membra dell'essere angelico, "in modum crucis", secondo quanto indicato nella *Legenda ad usum chori* dallo



III.2. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, volta.

stesso Tommaso (1243-1244 circa).¹⁴ L'affresco ascianese dovrebbe dunque seguire l'intervento di Giotto nella basilica superiore all'inizio degli anni novanta; tuttavia il pittore non recepisce alcuna novità stilistica di quella fase del cantiere assiate, limitandosi, evidentemente su indicazione dei frati, ad adottare la nuova iconografia che si avviava a diventare normativa all'interno dell'Ordine.

La scena si articolava intorno all'ogiva della grande finestra, la cui sagoma è ancora ben visibile dall'esterno. Francesco doveva comparire inginocchiato nel pennacchio sinistro, verso cui il Cristo-serafino si rivolge, e ricevere i raggi dorati provenienti dalle ferite di Cristo che davano corpo al fenomeno miracoloso, a queste date ormai presenti in tutte le occorrenze della rappresentazione [III.17].¹⁵ Le *Stimmate* in questa posizione sopraelevata potevano essere viste da lontano, anche da dietro il tramezzo, da dove i laici assistevano alla maggior parte della funzione e dalle donne che rimanevano al di qua della barriera anche al momento dell'elevazione eucaristica. La scena costituirebbe cioè un *titulus* figurato della chiesa stessa, posto in una posizione eminente a beneficio sia dei frati che sedevano nel coro, sia della congregazione dei fedeli che poteva guardare in direzione dell'altare maggiore e vedere il miracolo che elevava il poverello di Assisi al di sopra di ogni altro santo, addirittura all'altezza di Cristo stesso. Il Cristo-serafino in asse esaltava la centralità del sacrificio di Cristo, probabilmente reiterando, in un canocchiale ottico, la Croce che si doveva trovare sul centro del tramezzo e che è forse da identificare con quella che il Nuti nel Seicento descrive nel convento.¹⁶



III.3. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete destra.



III.4. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete sinistra.



III.5-6. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete di fondo, particolari degli affreschi che emergono sotto la mostra dell'altare settecentesco.

Organizzazione della parete e strategia comunicativa rimangono singolari nel panorama delle chiese francescane toscane, le cui cappelle maggiori – almeno quelle a noi pervenute – accolgono cicli più complessi della vita del fondatore, dispiegati in riquadri su più registri: è il caso di Pistoia, di Castelfiorentino, di Pienza, ma anche quello non conservato di Taddeo Gaddi a Pisa, fino alle più tarde *Leggende della Vera Croce* a Firenze e Arezzo. Per tutto il Trecento e anche oltre, sarà proposta un'articolazione delle pareti di ascendenza giottesca, messa a punto a partire da Assisi e Padova e compiutamente formulata a Santa Croce, in cui prevale la dimensione narrativa.



III.7. Artista cimabuesco aretino?, Dettaglio architettonico di edicola. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete di fondo.

Asciano sembra collocarsi in un momento precedente. Prendiamo le edicole della parte bassa: l'idea di porre due figure ai lati di una finestra era già comparsa ad Assisi, alla testata del transetto destro, in cui i profeti *Isaia* e *David* sono inclusi entro archi a sesto acuto ai lati della grande quadrifora, modello reinterpretato nell'abside della chiesa del Carmine di Genova verso il 1295, dove Manfredino da Pistoia esportò precocemente l'eco dell'arte di Cimabue,¹⁷ testimoniando una volta di più il valore di modello irrinunciabile di ognuna delle fasi, per quanto ravvicinate esse fossero, del cantiere della casa madre francescana. Ma già prima, a Firenze, Duccio di Buoninsegna aveva posto due edicole architettoniche ai lati della finestra della cappella dei Laudesi in Santa Maria Novella (1285-1287 circa), intessendo tutto intorno un *pattern* di fascioni decorativi bidimensionali e modanature architettoniche che dovevano fare da cornice – provvisoria – alla grande tavola della *Maestà*, e che si inseriscono a pieno titolo nella definizione dello *struktive Illusionismus*.¹⁸

Il nostro ingenuo artefice ripropone questa idea, ma non si preoccupa del rapporto tra figure e spazio: manca il piano di appoggio, i santi cioè galleggiano sul fondo, le esilissime colonnine sorreggono piccoli edifici cupoliformi dai colori tenui e svagati, di tradizione medio-duecentesca e bizantina [III.7].¹⁹ Negli angoli della cappella e lungo gli stipiti della finestra antica compaiono finte colonne bicrome dipinte a fasce diagonali [III.7, 18-19], schematica allusione alle colon-



III.8. Artista cimabuesco aretino?, *Stimmate di san Francesco*, particolare del *Cristo serafino*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete di fondo.

ne tortili, qui usate per mascherare l'intersezione delle pareti, raccordate con i peducci pensili in pietra dipinti di rosso che sostengono i costoloni della volta, in un'embrionale dialettica tra architettura reale e architettura dipinta. A confronto con la formulazione più compiuta del tema, messa in campo in maniera estensiva in Santa Croce da Giotto, che dovette essere responsabile dell'organizzazione complessiva di tutte le cappelle della tribuna verso il 1320 circa,²⁰ in cui bellissime paraste scanalate si impostano su uno zoccolo marmoreo e si raccordano in alto con i capitelli reali dei costoloni delle volte, le stilizzate colonnine ascianesi denunciano uno "stadio evolutivo" decisamente precedente. Una qualche relazione si può intravedere con gli esperimenti avviati nella tradizione senese preduccesca, in costante dialogo con le tendenze oltremontane: negli affreschi della chiesa inferiore del Duomo di Siena al centro della parete nord-orientale, tra l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, compare una sottile colonnina affrescata che si raccorda tramite un capitello dipinto al peduccio lapideo delle volte, anch'esso a sua volta dipinto con motivi a racemi e quindi negato nella sua valenza oggettuale, in una soluzione tutta intesa in senso decorativo e bidimensionale. Che il frescante ascianese conoscesse questi deboli prodromi prima di incamminarsi – ma senza restarne folgorato – sulla via di Assisi?

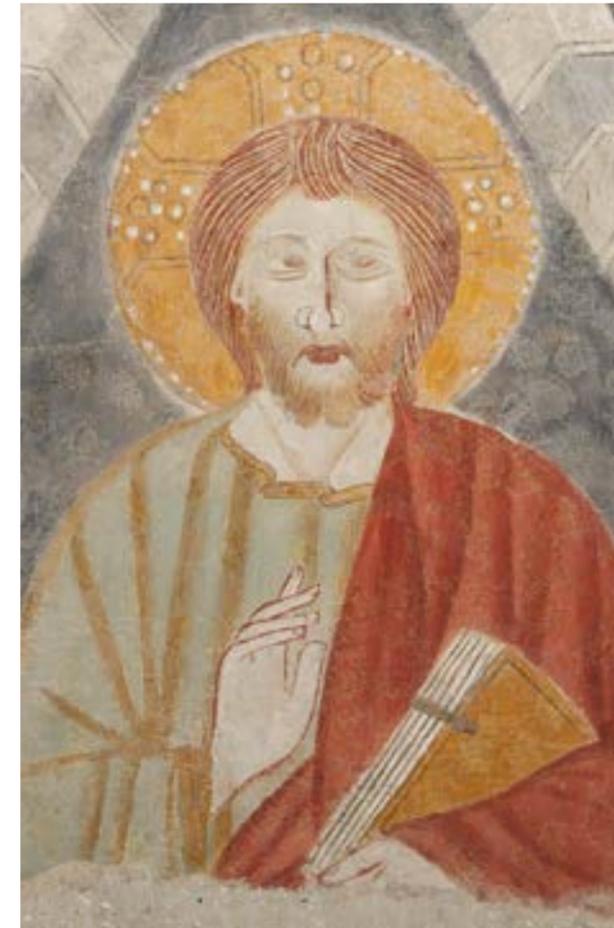
Tutti questi elementi fanno pensare che la campagna decorativa della cappella maggiore ascianese, stretta tra il rigoroso *terminus post quem* iconografico del ciclo giottesco



III.9. Artista cimabuesco aretino?, *Stimmate di san Francesco*, particolare del paesaggio. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete di fondo.



III.10. Artista cimabuesco aretino?, *Redentore benedicente*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete destra.



III.13. Artista cimabuesco aretino?, *Redentore benedicente*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete destra.



III.14. Artista cimabuesco aretino, *Croce dipinta*, particolare del *Redentore benedicente*. Arezzo, basilica di San Francesco.



III.11. Maestranza oltremontana, *Santi apostoli e angeli*, particolare. Assisi, basilica di San Francesco, chiesa superiore.



III.12. Cimabue e bottega, *Santo papa*. Assisi, basilica di San Francesco, chiesa superiore.



III.15. Guido da Siena e bottega, *Riposo durante la fuga in Egitto*, particolare. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta, chiesa inferiore.



III.16. Dietisalvi di Speme?, *Madonna col Bambino*, particolare. Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna.



III.17. Elaborazione grafica della parete di fondo della cappella maggiore della chiesa di San Francesco ad Asciano: in evidenza la sagoma della finestra, la posizione delle edicole di *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova* in basso e delle *Stimate di san Francesco* in alto.

di Assisi e il più lontano *ante quem* degli stemmi Tolomei del 1345, sia stata realizzata tra gli ultimissimi anni del XIII secolo e i primi del XIV, sia per lo stile, ancora così fortemente intriso di cimabuisimo, sia per l'impaginazione generale: entrambi riflettono una congiuntura ancora fluida in cui la parlata di Giotto da un lato e Duccio dall'altro non è ancora normativa, ma le cui novità hanno già cominciato a circolare anche in periferia.



III.18-19. Cappella maggiore, dettagli dei capitelli e delle finte colonnine tortili agli angoli.

“Appropriata la cappella”

L'iscrizione che documenta la concessione dei diritti di patronato da parte del convento ad Antonio Tolomei si trova oggi – come accennato – murata in un corridoio che in origine collegava il primo al secondo chiostro [VIII], ma non sappiamo se questa fosse la sua prima collocazione, dal momento che alcune vistose fratture lasciano credere che si sia rotta, probabilmente durante uno spostamento.²¹ Incorniciato da un fregio fogliaceo, il testo è commentato in basso da due stemmi: a sinistra quello Tolomei, da riferire allo stesso Antonio di Meo, e dall'altro lato uno stemma partito con a destra una variante della stessa arme e a sinistra un felino rampante, probabile allusione all'unione matrimoniale tra il figlio Arrigo e monna Niccoluccia (di cui non conosciamo la casata di origine).²²

AN[N]I MCCCXLV ANTONIO DI MEIO INCO[N]TRATI TALOMEI FECIE FARE QUESTO DORME[N]TORO E SCALA E LOGIA PER L'ANIMA D'ARIGO SUO FIGLIUOLO E DI MADONNA NICCOLUCCIA MOLGLIE DEL DETO ARIGO E DI COMA[N]DAME[N]TO DI FRATE FORTUNIERE GIENERALE MINISTRO APROPRIATA LA CAPELA DEL CO[N]VE[N]TO DI SCIANO E OGNI AN[N]O DEBONO FARE DUE UFICI L'UNO NELA VIGILIA NUNZIATA L'ATRO NELLA SUNZIONE DELLA NOSTRA DONNA²³

La cappella del convento, senza ulteriori specificazioni, non può che essere la maggiore della chiesa. L'assenza di dedicazione, a prima vista curiosa, non fa di Asciano un caso isolato:²⁴ la stessa situazione ricorre ad esempio nelle chiese minoritiche di Siena, di Cortona e di Pisa,²⁵ quasi come se l'intitolazione stessa dell'edificio al padre fondatore riassume in sé quella dell'altare maggiore.

In origine dunque la cappella apparteneva ai frati, che l'avevano fatta affrescare con soggetti direttamente connessi con l'autocelebrazione dell'Ordine; solo in un secondo momento ne cedettero il patronato in cambio dei lavori edilizi sostenuti dal Tolomei per il completamento del complesso conventuale, lasciando che gli stemmi familiari sovrapposti agli affreschi più antichi sancissero l'ingerenza laica sullo spazio più sacro della chiesa.

Papini ricorda che «Messer Antonio Incontrati Tolomei oltre ad aver fatto molto bene in Chiesa, per lo che d'ordine del Generale f. Fortuniero Vassalli gli fu dato il giuspatronato dell'altar maggiore, con gran liberalità fece fare il dormitorio, la scala, la loggia, ovvero il secondo claustro con le colonne di legno».²⁶ Non sappiamo se l'erudito si basasse esclusivamente sulla lapide in marmo o se avesse letto altri documenti, ma è plausibile che il Tolomei avesse già da tempo cominciato a fare donazioni ai Minori e alla loro chiesa, considerando anche il suo ruolo nell'economia di Asciano: sappiamo infatti che fin dal 1319 aveva cominciato ad acquistare beni e terreni nella Scialenga, ottenendo partecipazioni significative anche nei mulini, uno dei principali motori dell'economia della zona, ricca di coltivazioni a grano.²⁷ Il palazzo di famiglia che costruì in Asciano è documentato

per la prima volta nel 1326,²⁸ mentre già nel 1317 donna Bartolomea Tolomei, terziaria francescana, aveva donato un'ingente somma per l'istituzione di un ospedale dedicato a san Giovanni Battista,²⁹ segno della forte presenza della famiglia nel borgo.³⁰ Facile dunque che Antonio si fosse impegnato nella costruzione di alcune parti della chiesa e del convento anche prima delle donazioni del 1345.³¹ Del resto che ci fossero opere ancora da completare nei primi decenni del Trecento è testimoniato dalla donazione di Lando Benincasa per la pavimentazione nel 1326, mentre è del 1346 il lascito di sessanta fiorini d'oro da parte di Nero Bini per la costruzione di una cappella sotto il campanile e per il suo arredo completo;³² una delle capriate, la quarta a partire dall'altare maggiore, era datata 1349.³³

L'appropriazione, che nel linguaggio ecclesiastico esprime il passaggio di un «benefizio, che di sua natura è *juris divini*, all'uso proprio e perpetuo»,³⁴ configura l'acquisizione del patronato della cappella maggiore da parte di un privato come un vero e proprio atto giuridico. La formula utilizzata nell'iscrizione, pur nella sua semplicità, collega Asciano ad almeno altre due fondazioni della Toscana trecentesca, messe in relazione tra loro da Donal Cooper sulla base di due documenti fondamentali, uno su pergamena e uno lapideo:³⁵ il primo riguarda la distrutta chiesa dei Minori di San Gimignano e data al 1330, quando Giovanni di Francesco de' Pellari e sua moglie Caterina Peruzzi ottengono in perpetuo il patronato della cappella maggiore, in cambio del contributo per la realizzazione della tavola dell'altare, delle vetrate, delle pitture, del coro, del leggio, dell'organo e di parte della copertura del tetto.³⁶ La stessa formula, con minime varianti, si ritrova nell'iscrizione murata nel pilastro sinistro della cappella maggiore di San Francesco a Pistoia, con la data 1343 [III.20];³⁷ in questo caso è Bandino di Conte de' Ciantori ad essersi fatto carico delle stesse spese, e dunque a prendere possesso di quest'area della chiesa, segnata dagli stemmi posti in alto sulla fronte dell'arcone di accesso.³⁸ La concordanza *ad litteram* induce a credere che si tratti di una formula comunemente in uso nella provincia minoritica toscana. Il graduale ma inarrestabile coinvolgimento dei laici, non soltanto per l'allestimento degli altari, ma anche nel finanziamento di lavori rimasti in sospeso, come la realizzazione del coro dei frati o le coperture della chiesa, sembra giungere alle estreme conseguenze, ovvero alla cessione dello spazio più sacro, a partire dalla fine del terzo decennio del XIV secolo.

Il caso ascianese si iscrive nella stessa cornice, tanto che possiamo congetturare l'esistenza di un atto tra i frati di San Francesco e Antonio Tolomei redatto con la stessa formula di San Gimignano e di Pistoia: non solo compare lo stesso termine giuridico «appropriata», volgare di quello usato nei due precedenti latini (*apropriata*), ma anche qui il diritto è concesso dal ministro provinciale, e anche qui sono esplicitate – pur in forma contratta – le messe che devono essere celebrate *pro remedio animae* del donatore e dei suoi discendenti. La cronologia dell'operazione rientra nello stesso torno di anni, collocandosi subito dopo la lapide di Pistoia

e subito prima della concessione della cappella maggiore di Santa Croce a Firenze alla famiglia Alberti (1348-1353), che in cambio pagò la realizzazione del nuovo coro dei frati (1355-1356 circa).³⁹

Un altro esempio finora non preso in considerazione è quello della chiesa francescana di Colle Val d'Elsa. Un documento riportato da Ludovico Nuti ci mette al corrente che nel 1338, con atto del 13 ottobre, Ser Sovarzio di Ser Bonafidanza dopo la morte della moglie, Giovanna di Ser Neri, lascia 200 lire al convento «parte delle quali dovesse spendersi nel far dipingere la volta, che è sopra l'altare maggiore di detta chiesa, et in adornare ancora il resto della chiesa. Come fu poi eseguito col fare dipingere le travi ... Delle 200 lire dovesse spendersi anco una parte in una tavola, et altri ornamenti, e pitture di detta tavola l'altare maggiore». ⁴⁰ Dunque anche a Colle nel quarto decennio del Trecento la cappella maggiore viene allestita *in toto* da un privato che si garantiva così indulgenza «per l'anima sua e dei suoi genitori».

La dinamica ha forti punti di contatto con quanto accadeva negli stessi anni a Pisa [III.21], dove i Gambacorta detengono il patronato della cappella maggiore di San Francesco dal 1340 circa fino al 1392, anno di esilio della famiglia.⁴¹ Nella *Vita* di Taddeo Gaddi Vasari racconta:

[Taddeo] fu condotto a Pisa, dove in San Francesco per Gherardo e Bonaccorso Gambacorti fece la cappella maggiore in fresco molto ben colorita con molte figure e storie di quel Santo e di S. Andrea e di S. Nicolò. Nella volta poi e nella facciata è papa Onorio che conferma la Regola dove è ritratto Taddeo di naturale in profilo con un cappuccio avvolto sopra il capo, et a' piedi di quella storia sono scritte queste parole: MAGISTER TADDEUS GADDUS DE FLORENTIA PINXIT HANC HISTORIAM SANCTI FRANCISCI ET SANCTI ANDREAE ET SANCTI NICOLAI ANNO DOMINI MCCCXLII DE MENSE AUGUSTI.⁴²

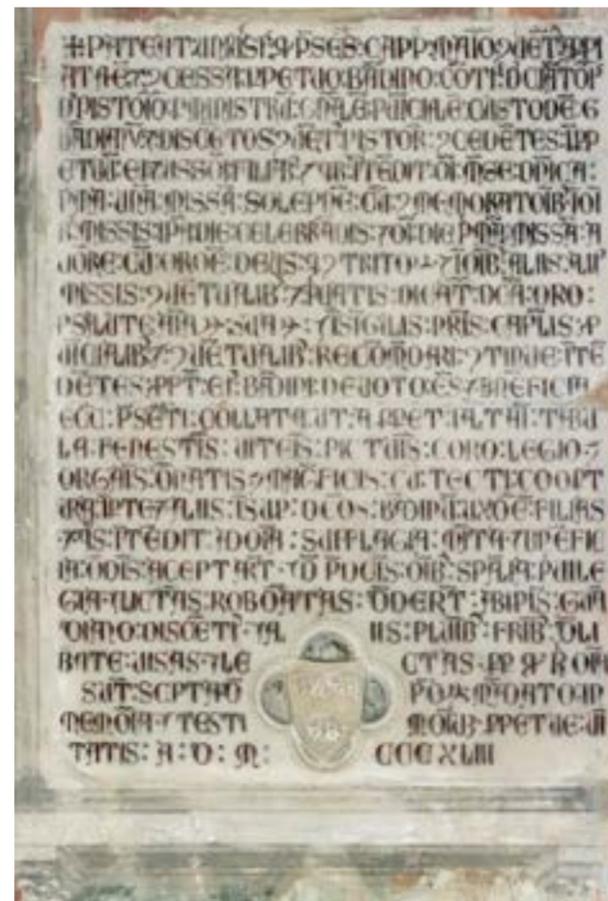
Dell'impresa si conserva quasi esclusivamente la decorazione delle volte con la *Gloria di san Francesco, altri santi fondatori di ordini monastici e virtù*, opera di Jacopo di Mino del Pellicciaio, ma – a giudicare dalle incorniciature – eseguita sotto la stretta regia di Taddeo Gaddi stesso.⁴³ Già Andrew Ladis notava che difficilmente la *Conferma della Regola* avrebbe potuto dispiegarsi sia sulla volta (dove per altro ci sono soggetti diversi) sia sulla facciata, ovvero sulla fronte della cappella;⁴⁴ Linda Pisani ha ipotizzato che si potesse trovare solo all'esterno, sopra l'arcone di accesso, e che Vasari avesse preso le figure dei Fondatori degli Ordini come un'estensione di tale iconografia, separandola – anche grammaticalmente – dal resto della descrizione, per altro molto scarna, delle storie dell'interno, e sottolineando come Taddeo Gaddi avesse firmato sotto questa scena, forse più in vista delle altre.⁴⁵

I nomi di Gherardo e Bonaccorso, assenti nell'iscrizione, compaiono nel registro basso della vetrata, in gran parte frutto di un ripristino novecentesco ma su replica fedele

di un originale, come si può dedurre dalla descrizione di padre Mariottini (xviii secolo) resa nota da Linda Pisani: “Hoc opus fecerunt fieri haeredes honorabilium civium Gerardi et Bonaccursi [Bonaccursi nella vetrata] Gambacurtorum [Gambacurtae nella vetrata] pro animabus eorum MCCCXLII P.”.⁴⁶ Gherardo e Bonaccorso erano già morti nel 1323, e furono quindi i loro eredi a farsi carico della spesa: da un lato Andrea, Giovanna, Bonaccorso e Tora di Gherardo, dall'altro Niccolò di Bonaccorso, il che spiega anche la singolare scelta delle storie da raffigurare sulle pareti.⁴⁷ Nel suo testamento del 1340 Giovanna destina una somma all'erezione del coro dei frati; qualora al momento della sua morte fosse già stato realizzato, la cifra dovrà andare a coprire i lavori per la facciata della chiesa, e se anche questa fosse già stata terminata, quelli del cimitero, e al limite in altre opere che il custode e il guardiano del convento giudicheranno necessarie.⁴⁸ Dunque a questa data si lavorava al coro, e contestualmente o immediatamente dopo, sempre su commissione dei Gambacorta – che più tardi pagheranno anche la pala marmorea dell'altare di Tommaso Pisano (1355-1369) – si passò alla decorazione delle pareti e della vetrata, terminate nel 1342.

Allargando lo sguardo alle fondazioni degli altri ordini mendicanti, già Cooper metteva in relazione con questo nuovo fenomeno anche l'atto notarile del 1340 con cui Tarlato Tarlati, fratello del vescovo Guido, ottenne i diritti di patronato sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino ad Arezzo.⁴⁹ Joanna Cannon, affrontando ad ampio raggio le soluzioni decorative e le strategie di comunicazione dell'Ordine domenicano nella Provincia Romana, ha evidenziato un processo molto simile per la chiesa dei Predicatori di Pistoia:⁵⁰ qui la concessione dei diritti risale al 1338, quando il capitolo del convento ricompensa Corrado di Vinciguerra Panciatichi e i suoi fratelli per le oltre mille lire offerte per il completamento e la decorazione della cappella maggiore, comprese le vetrate per la grande finestra di fondo. L'arme di famiglia, in una versione semplificata rispetto a quella meglio nota,⁵¹ compare sia sulle pareti della cappella sia sulla fronte, in alto e ai lati dell'arco di accesso, ben visibile quindi anche da lontano, dall'*ecclesia laicorum*, connotando fortemente questo spazio della chiesa.

Nonostante la magnanimità dimostrata, le tombe di Corrado e dei suoi congiunti si trovavano subito fuori dalla cappella;⁵² lo stesso si può documentare in San Francesco a Pisa⁵³ e nelle due grandi chiese mendicanti di Firenze, Santa Maria Novella⁵⁴ e Santa Croce.⁵⁵ Dunque un ultimo baluardo resisteva: il patronato e gli stemmi sulle pareti non davano il diritto di avere anche la sepoltura all'interno della cappella maggiore, che continuava ad essere considerata “invalidabile”. D'altro canto non va dimenticato come la richiesta di visibilità da parte dei committenti potesse trarre vantaggio ulteriore dalla connotazione dell'area antistante l'altare, maggiormente frequentata. Anche ad Asciano la tomba della famiglia Tolomei era collocata davanti l'altare maggiore, come si legge nella descrizione del Nuti: «Avanti l'altare nel pavimento del presbiterio è una piccola lapide di



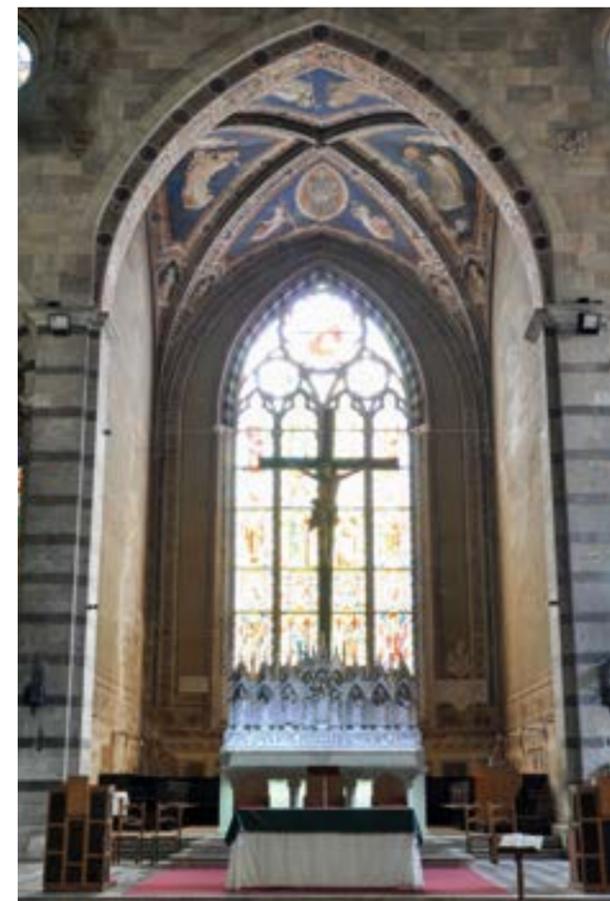
III.20. Pistoia, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, iscrizione celebrativa Ciantori.

marmo con lettere intagliate: D.O.M. Ptolomea Familia, que hoc Sacellum incolumitati restituit, in hac urna versatur». ⁵⁶ Dal dettato si deduce che non fosse una lapide trecentesca, bensì almeno del Cinquecento, ma è da presumere che ne sostituisse o ne affiancasse una più antica posta nel medesimo luogo.

I Memmi e due altari francescani

Tra il documento scritto di San Gimignano e quello lapideo di Pistoia esiste un altro legame significativo: uno dei testimoni del primo, l'atto del 1330, è il pittore Lippo Memmi, che secondo quanto riporta Vasari, era anche l'autore del politico sull'altare maggiore di San Francesco a Pistoia.⁵⁷

Che Lippo sia documentato a San Gimignano non desta meraviglia, essendo quella città un «indiscusso feudo artistico della loro [dei Memmi] fervida bottega familiare»,⁵⁸ a partire dai lavori del primo decennio del secolo eseguiti dal capostipite Memmo di Filippuccio nella collegiata di Santa Maria.⁵⁹ Più interessante è che egli fosse anche l'autore del politico che si trovava sull'altare maggiore della locale chiesa francescana, oggi diviso tra molte collezioni pub-



III.21. Pisa, chiesa di San Francesco, cappella maggiore.

bliche e private in Italia e all'estero [III.22]: il centrale con buona probabilità doveva essere la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1067); i laterali, dal centro verso l'esterno, il *San Giovanni Battista* della National Gallery di Washington (inv. 1939.1.291), il *San Paolo* del Metropolitan Museum di New York (inv. 88.3.99), il *San Ludovico di Tolosa* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 48) a sinistra; il *San Giovanni Evangelista* della Yale University Art Gallery di New Haven (inv. 1943.239), il *San Pietro* del Musée du Louvre (inv. M.I.690), il *San Francesco* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 49) a destra; delle cuspidi sono stati finora riconosciuti, a sinistra la *Maddalena* della Rhode Island School of Design di Providence (inv. 21.250), il *Sant'Agostino* della Collezione Salini di Gallico, la *Santa Elisabetta d'Ungheria* del Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 3343), a destra la *Sant'Agnese* e il *Sant'Antonio da Padova* del Frick Art Museum di Pittsburg (inv. 1970.38), e la *Santa Chiara* del Metropolitan Museum di New York (inv. 1970.38).⁶⁰

I frati di San Gimignano abbandonarono il primitivo insediamento *extra moenia* nel 1553, in occasione della guerra tra Firenze e Siena, trovando alloggio nella chiesa urbana di San Giovanni Battista, dove trasferirono gli arredi più pre-

ziosi.⁶¹ Al momento della soppressione leopoldina del 1782 si spostarono a Colle Val d'Elsa, presso i loro confratelli della chiesa di San Francesco, dove verso il 1865 Francesco Brogi vide per la prima volta i due scomparti oggi alla Pinacoteca di Siena,⁶² motivo per cui a lungo si è ritenuto che il polittico ricostruito filologicamente dalla critica provenisse appunto da Colle. Tuttavia il *Campione del Venerabilissimo Convento della Città di Colle de' Minori Conventuali fatto l'anno 1645*, portato alla luce da Alessandro Bagnoli,⁶³ non fa menzione di alcuno scomparto del polittico in questione, né delle altre opere ricordate da Brogi e tutte in seguito confluite nel museo senese, ovvero il dossale di Guido da Siena (inv. 7) [III.42], il *San Francesco e storie della sua vita* di Guido di Graziano (inv. 313), la *Madonna col Bambino* di Sano di Pietro (inv. 224), la *Madonna che adora il Bambino tra i santi Francesco e Domenico* di Pier Francesco Fiorentino (inv. 209). Siccome queste ultime sono identificabili con due opere realizzate per la chiesa di San Francesco di San Gimignano, da cui passarono in San Giovanni Battista e poi in San Francesco a Colle Val d'Elsa, Bagnoli ha arguito che anche le due tavole duecentesche e il polittico trecentesco avessero seguito lo stesso percorso. Di contro la descrizione del convento di Colle di Ludovico Nuti, recuperata da Donal Cooper, ricorda con precisione il dossale cuspidato di Guido che dunque si trovava già *in loco* e non proveniva da San Gimignano, minando di fatto l'affidabilità stessa del *Campione*.⁶⁴ Lo stesso Nuti tuttavia fornisce un'altra informazione preziosa: come accennato in precedenza, la donazione nel 1338 di Sovarzio di Bonafidanza al convento collegiano doveva essere destinata anche alla realizzazione di una tavola per l'altare maggiore della chiesa (probabil-

mente in sostituzione del dossale guidesco), un *terminus post quem* troppo avanzato per accordarsi con le tavole del disperso polittico di Lippo Memmi. Come ha mostrato Miklós Boskovits infatti, si tratta di un'opera dipinta verso il 1330, per i confronti stringenti con la firmata *Madonna del Popolo* della chiesa dei Servi (oggi in deposito alla Pinacoteca Nazionale) e con la *Santa Massima* del trittico dell'*Annunciazione* realizzato nel 1333 con Simone Martini per l'altare di Sant'Ansano nel Duomo di Siena.⁶⁵ L'analisi stilistica coincide con il documento del 1330 che vede il pittore testimone dell'atto con cui Giovanni de' Pellari si assicura il patronato della cappella maggiore minorita sangimignanese, in cambio dei finanziamenti per le vetrate, le pitture murali e appunto la dotazione dell'altare maggiore: niente di più facile che Lippo vi comparisse proprio in quanto impegnato in quel momento a dipingere la grande macchina a sette scomparti e ad almeno due registri destinata allo stesso altare, quasi come una "parte in causa", fornendo un appiglio in più, ancorché indiretto, in favore della provenienza del polittico da San Gimignano piuttosto che da Colle Val d'Elsa.

Anche il polittico di San Francesco a Pistoia è andato disperso. In un documento del 24 maggio 1343 i frati del convento si impegnano a trovare venti fiorini d'oro per la sua esecuzione, somma probabilmente anticipata da Bandino Ciantori e forse destinata nel frattempo ad altri lavori.⁶⁶ Un'altra fonte, il *Campione amplissimo*, noto attraverso due trascrizioni tarde, menziona i santi alloggiati nei pannelli laterali: Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Jacopo, Francesco, Ludovico di Tolosa, Chiara e Maddalena.⁶⁷ A questa descrizione Andrea De Marchi ha tentato di associare un polittico del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia



III.22. Ricostruzione del polittico di Lippo Memmi per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a San Gimignano (da M. Boskovits, in *La collezione Salini* 2009, modificata con l'inversione dei santi del registro principale secondo la precedente ricostruzione realizzata da Mallory 1974, e M. Laclotte, in *Retables italiens* 1978).



III.23. Ricostruzione del polittico del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?), forse per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Pistoia.

già ricostruito dalla critica, con al centro la tavola epinima (oggi al Museo Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, inv. 1545) e nei laterali un *San Paolo* di collezione privata e *San Pietro e Santa Maria Maddalena* della National Gallery di Londra (inv. NG4491-2) [III.23].⁶⁸ La datazione al 1343 che compare sia nel documento sia nell'iscrizione dei Ciantori si attaglia perfettamente a questo gruppo di tavole. Il loro raffinato autore, «una sorta di *alter ego* di Lippo Memmi, vicino agli ultimi sviluppi avignonesi di Simone Martini», ha buone probabilità di essere identificato con il fratello di Lippo, Tederico, documentato nella sua bottega nel corso del quinto decennio.⁶⁹ Vasari, che poteva bene considerare quest'opera di Lippo, segnalava il particolare non trascurabile che essa fosse stata «portata» a Pistoia, non sappiamo se da Siena o da Avignone. Qui, infatti, Lippo e Tederico giunsero forse in seguito alla morte di Simone (1344) o già qualche tempo prima, rimanendovi fino almeno al 1347, quando insieme firmarono un dipinto destinato alla locale chiesa francescana, Saint-François-des-Cordeliers, da poco identificato da Machtelt Israëls con la *Madonna col Bambino e angeli* della collezione Berenson di Villa I Tatti a Settignano [III.37].⁷⁰ In questi anni però la loro reputazione in patria non era scemata, come prova l'invio di un polittico allo Spedale di Santa Maria della Scala,⁷¹ e il caso pistoiese potrebbe rivelarsi come una controprova. La commissione dovette giungere a Lippo, titolare dell'impresa familiare e già noto ai Francescani per il polittico di San Gimignano, che – giusta l'identificazione con il polittico del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia – potrebbe aver lasciato lavorare il fratello meno affermato.⁷²

La Madonna col Bambino di Palazzo Corboli

L'attività di Lippo Memmi non si limitava alle committenze minoritiche: ricordo solo tra quelli più o meno completi il polittico oggi smembrato proveniente dall'altare maggiore della chiesa vallombrosana di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, e quello per l'altare di Santo Stefano del Duomo della stessa città, conservato nel Museo Nazionale di San Matteo (il cosiddetto polittico di Casciana Alta);⁷³ ma che il legame con i Francescani fosse più solido è testimoniato sia dalla tavola di Saint-François-des-Cordeliers, sia dal polittico per l'altare maggiore di San Francesco di Asciano, da cui proviene la *Madonna col Bambino in trono e donatore* conservata nel locale Museo di Arte Sacra di Palazzo Corboli [VII].⁷⁴

La tavola, priva di cornice e resecata in alto e in basso (attualmente 95 × 51 cm), compare per la prima volta nella *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* di Ettore Romagnoli *ante* 1835), tra le opere di Giovanni d'Asciano.⁷⁵ Giovanni è per noi un nome senza opere, ma è ben vivo nel racconto delle pagine vasariane come allievo del fantomatico Barna e continuatore delle *Storie del Nuovo Testamento* della collegiata di San Gimignano alla morte del maestro caduto da un'impalcatura.⁷⁶ Da tempo la critica ha sciolto il nodo stretto intorno al nome Barna, probabile contrazione erronea di Bartolo, ricordato da Ghiberti nei suoi *Commentarii* in relazione alle *Storie del Vecchio Testamento* della parete sinistra della Collegiata, e quindi dall'*Anonimo Magliabechiano* e da Vasari, che tra la prima e la seconda edizione delle *Vite* spostò il riferimento alle *Storie del Nuovo Testamento* dipinte di fronte, avendo intanto recuperato la paternità di Bartolo di Fredi per il ciclo veterotestamentario.⁷⁷ Le *Storie del Nuovo Testamento*, oggi più o meno concordemente riferite a Lippo Memmi e alla sua bottega, sia in base ad alcuni graffiti antichi, ancora trecenteschi, che

riportano la firma “Lippo de Senis me pinsit”,⁷⁸ sia in base a considerazioni stilistiche, sono state il principale riferimento per la *Madonna* ascianese fin dalla sua scoperta critica. Già il Romagnoli, attribuendola a Giovanni d’Asciano, operava nei fatti tale accostamento, avendo buon gioco nel trovare un’opera nel paese di origine del pittore.

I caratteri del Barna, ma anche di Simone Martini, erano ravvisati da Cavalcaselle (1864), che collegava l’opera con il ciclo della Passione da poco riscoperto lungo la parete destra della stessa chiesa (oggi al Museo di Palazzo Corboli) [IV.52-53] – in verità quattrocentesco – che a sua volta era messo in relazione ai murali sangimignanesi.⁷⁹ Negli stessi anni Francesco Brogi avvicinava la tavola alla «maniera di Lippo Memmi», nome sotto il quale compare anche nella prima versione degli elenchi berensoniani editi nel 1897.⁸⁰ Da allora salvo qualche rara eccezione, come l’improbabile riferimento a Sano di Pietro con cui l’opera venne esposta alla “Mostra dell’Antica Arte Senese” del 1904,⁸¹ l’attribuzione ha oscillato tra il gruppo riferito al Barna e Lippo Memmi stesso, prima che i due *corpora* confluissero – pur con numerosi distinguo – sotto il nome del secondo.⁸² Più di recente, nell’ambito di un ripensamento sulla pratica di bottega, si è consolidata l’opinione che sia *in toto* opera del fratello di Lippo, Tederico,⁸³ ma – come cercherò di dimostrare più avanti – senza sufficienti elementi né stilistici né di contesto.

La datazione è andata uniformandosi sulla proposta di Luciano Bellosi per il secondo decennio del Trecento,⁸⁴ sia per il dettaglio della veste accollata della Vergine, sia per i caratteri di uno stile ancora acerbo rispetto agli affreschi di San Gimignano, realizzati certamente dopo il 1333.⁸⁵ Nonostante i confronti con le opere giovanili, come la *Maestà* della sala del Consiglio nel Palazzo Comunale di San Gimignano nel 1317, la cosiddetta *Madonna dei Raccomandati* di Orvieto (Museo dell’Opera del Duomo), e la piccola *Madonna col Bambino con angeli e santi* già nella collezione di Richard Feigen (New York),⁸⁶ Bellosi esaltava il legame inscindibile tra la *Madonna* di Palazzo Corboli e quelle, entrambe databili nel cuore degli anni venti, dei Servi di Siena e del Duomo di Pisa [III.25-27], tanto che viene da domandarsi se la perdita degli strati superficiali della pittura non ci abbia consegnato una versione diminuita della tavola di Asciano rispetto a quanto dovesse essere in origine in termini di ricchezza del modellato e dolcezza dei passaggi chiaroscurali.

Al netto delle perdite vale la pena per esempio richiamare il confronto suggerito da Andrea De Marchi tra il manto della Vergine e quello dell’Annunciata della pala di Sant’Anselmo del 1333 oggi agli Uffizi [III.28-29].⁸⁷ Di più, strettissime sono le affinità con i pezzi del disperso politico di San Paolo a Ripa d’Arno a Pisa, per il quale le fonti tramandano la data 1325.⁸⁸ Da questo complesso provengono i magnifici quattro *Santi in faldistorio*, divisi tra il Museo di San Matteo di Pisa (*Sant’Andrea*, inv. 1673) [III.30], la collezione Chiaromonte-Bordonaro di Palermo (*San Pietro e San Paolo*, poi entrati nel Museo Regionale di Palazzo Abatellis) e il Lindenau Museum di Altenburg (*San Giovanni Battista*, inv. 42),

oltre che le cuspidi con due *Santi vallombrosani*, pure ad Altenburg (inv. 44-45), il *Redentore benedicente* del Musée de la Chartreuse di Douai (inv. 1135), e la *Maddalena* del Petit Palais di Avignone (inv. PP10).⁸⁹ Michel Laclotte aveva avanzato l’ipotesi che la tavola centrale di questo complesso fosse costituita proprio dalla *Madonna* di Asciano;⁹⁰ e se le precisazioni sulla provenienza pisana dei santi da un lato,⁹¹ e le proporzioni incompatibili – troppo piccola la tavola di Palazzo Corboli – dall’altro, hanno fatto cadere tale proposta, nondimeno, le due opere esibiscono la stessa impaginazione, con le figure non più a mezzo busto bensì intere e in trono, marmoreo nel caso della Vergine di Asciano, filologicamente all’antica a foggia di *sella curulis* nei santi pisani, ma anche lo stesso «affinamento delle proporzioni e la linearità elegante che definisce i panneggi», come prova sopra ogni altro il confronto con la *Maddalena* del museo di Avignone [III.31].⁹²

Anche elementi “esterni”, come la moda e soprattutto la carpenteria concorrono a una datazione nel terzo decennio. Il donatore inginocchiato [III.46] indossa un sobrio abito verde di un taglio in uso sia nel secondo sia nel terzo decennio del Trecento, condito da lunghe file di piccoli bottoni sulle maniche e sul petto. I manicottoli della veste e il becchetto del copricapo cominciano ad allungarsi, come quelli del donatore raffigurato ai piedi della *Madonna col Bambino in trono* di Ugolino di Nerio nella chiesa della Misericordia a San Casciano Val di Pesa, databile verso la metà degli anni venti,⁹³ che condivide anche il girocollo ancora stretto e la pettinatura con il riccio di capelli che fuoriesce dalla cuffietta bianca.

La foggia della trilobatura, racchiusa da un arco a sesto acuto molto slanciato, è sovrapponibile a quella dei santi del polittico di San Francesco a San Gimignano. Una tavola sinottica con i più noti polittici realizzati da Lippo Memmi, ma anche da Simone Martini, mostra una progressiva diminuzione dell’angolo di vertice degli archi entro cui sono alloggiate le figure: che questo fosse l’indirizzo impresso al sodalizio familiare da Simone è testimoniato dal cambiamento in corso d’opera – accertato durante l’ultimo restauro – con cui volle aumentare di qualche centimetro l’altezza dei pannelli laterali del polittico pisano di Santa Caterina (che i documenti permettono di ancorare ai mesi finali del 1319 e ai primi del 1320) per conferire maggiore slancio verticale alle sue figure, tagliate ben sotto la vita. A differenza del polittico realizzato poco prima per Sant’Agostino a San Gimignano, che continuava ad adottare semplici centine a tutto sesto – secondo una concezione ancora di matrice ducessa, come è stato da più parti sottolineato⁹⁴ – a Pisa Simone movimentava le arcate con una trilobatura in gesso dorato in tutti e tre gli ordini di figure (con l’eccezione delle cuspidi triangolari con i profeti). La lezione era memorabile, e quando una decina d’anni più tardi i canonici del Duomo affidarono a Lippo Memmi la pala per l’altare di Santo Stefano dovette chiedergli di replicare *modo et forma* l’illustre esempio domenicano pur nella riduzione delle dimensioni e degli scomparti.⁹⁵ Intanto però Simone stava andando avanti, e il nucleo orvietano della sua produzione costituisce il passo



III.24. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino*, particolare. Firenze, Museo Horne.



III.25. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e donatore*, particolare. Asciano, Museo Civico Archeologico e d’Arte Sacra Palazzo Corboli.



III.26. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale (in deposito dalla chiesa dei Servi di Maria).



III.27. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Evangelista, san Mattia, santo Stefano e san Tommaso d’Aquino*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

successivo in questa evoluzione in senso gotico, caratterizzata dall'innovazione della sagoma delle tavole. Nei tre polittici realizzati per le chiese mendicanti della città umbra⁹⁶ troviamo infatti un'ogiva dell'ordine principale finalmente acuta, trilobata e decorata negli spazi di risulta con sottili decorazioni geometriche a sgraffito (del tutto simili a quelle della *Madonna* di Asciano) [III.32]. Su queste tre opere, dipinte entro la prima metà degli anni venti, è stata a lungo discussa l'eventuale presenza di collaboratori individuabili al fianco del maestro, e in particolare proprio del cognato; tuttavia valgono ancora le acute osservazioni di Giovanni Previtali quando, leggendo insieme le tre *Madonne*, non riusciva a vedere «un sia pur minimo cedimento qualitativo» che giustificasse la presenza di aiuti riconoscibili.⁹⁷

In ogni caso anche Lippo fu attivo ad Orvieto nello stesso torno di anni, come attesta la firmata *Madonna dei Raccomandati*, e dovette assimilare a fondo le idee martiniane, adottando nuovi disegni per le sagome delle tavole e nuove proporzioni per le figure, più slanciate ed eleganti, come possiamo notare nel citato polittico di San Gimignano [III.33], ma anche nei *Santi Giovanni Evangelista e Pietro* di ubicazione ignota,⁹⁸ pure dipinti a cavallo tra terzo e quarto decennio, nella firmata *Madonna* della Gemaldegalerie di Berlino del 1333 (inv. 1081),⁹⁹ nonché appunto nella *Madonna* di San Francesco ad Asciano.

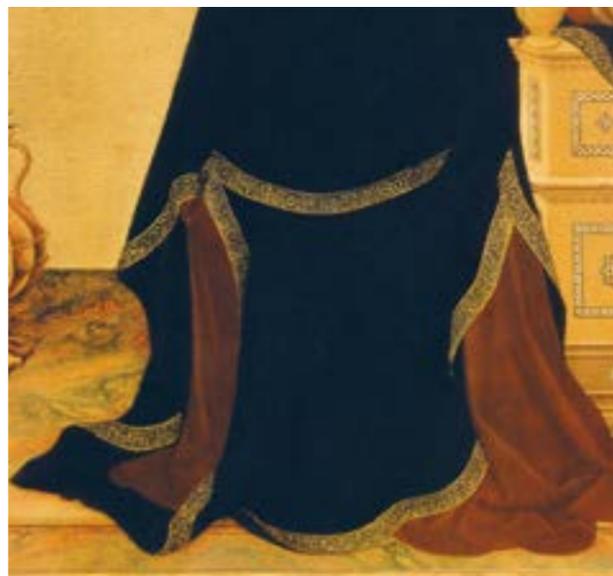
Questa evoluzione nella concezione della carpenteria, pure da non intendere in senso meccanicista,¹⁰⁰ e i dati di stile, farebbero pensare che la nostra tavola venga a cadere tra il polittico di San Paolo a Ripa d'Arno del 1325 circa, che nel registro principale mostra una foggia a sesto acuto ma non trilobata, e quello di San Gimignano eseguito a ridosso del 1330.



III.28 Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e donatore*, particolare. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

Tederico Memmi, né ad Asciano né a San Gimignano

La questione stilistica si intreccia con il tentativo di divisione delle mani nelle *Storie del Nuovo Testamento* della Collegiata di San Gimignano, un ciclo che mostra caratteri di forte unitarietà, e una concezione generale che dipende *in toto* da un'unica regia, quella di Lippo Memmi. L'alta qualità della pittura si misura in particolare nelle scene del registro basso, sia per l'articolazione delle figure nello spazio, sia per la raffinatissima tessitura cromatica che avvicina questi volti alle migliori opere del pittore, come la *Madonna dei Servi*, i santi del polittico di San Gimignano, la tavoletta *double face* con *San Martino e il povero* e la *Caduta degli angeli ribelli* del Louvre (inv. DL 1967-1-a-b).¹⁰¹ Alcune difformità si scorgono nelle scene del registro superiore e nelle lunette, così come nei profeti sopra le arcate della navata maggiore, in cui una maggiore rigidità delle pose, un uso più piatto della linea di contorno, certe fisionomie più standardizzate, tradiscono un maggiore intervento della bottega. Ma anche laddove si ravvisano cedimenti, altre parti all'interno della stessa scena continuano a mostrare la mano di Lippo, a testimonianza di un metodo di lavoro fortemente partecipativo e interconnesso.¹⁰² Che i dettagli o le figure di qualità inferiore siano da assegnare *de iure* a Tederico è un passo intuitivo, ma non necessario; ancor meno lo è legare questi aspetti alle opere che in qualche modo sono state associate al nome di Barna, il cui fantasma aleggia ancora tra storici dell'arte attratti dall'idea di recuperarne una sorta di autonomia formale. Alla base di certi tentativi c'è la mancata capacità di includere nell'insieme di caratteristiche associate a Lippo Memmi quelle raffigurazioni di maggiore



III.29 Simone Martini, Lippo Memmi, *Annunciazione tra sant'Ansano e santa Massima*, particolare. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle statue e delle pitture.



III.30. Lippo Memmi, *Sant'Andrea*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

drammaticità e quegli interessi spaziali che sembrano inconciliabili con la visione, invero piuttosto vecchia, di un pittore nato e cresciuto all'ombra della «magnificence, beauty, and grace»¹⁰³ di Simone Martini, incapace di recepire stimoli diversi.¹⁰⁴

Ultimamente Machtelt Israëls ha ricordato come le parti del ciclo valdelsano coinvolte in questo ragionamento sono quelle «distinguished by long, thin figures with small heads and vivid red hair, faces painted in dark chiaroscuro, and highly placed eyes», come quelle del *Massacro degli Innocenti* o dell'*Annunciazione*, che mostra «a special interest in spatial effects in which the compositions are animated by a tension between surface design and depiction of space».¹⁰⁵ Eppure quella ricerca di uno spazio definito dispiegata nei riquadri (si vedano in particolare il *Tradimento di Giuda* o l'*Ultima cena* [III.34] o ancora la stessa *Annunciazione*) è proprio tra le caratteristiche che unificano il ciclo, insieme alla «variata e raffinata tavolozza, che meraviglia per

i cangiantismi di meteorologica naturalezza e le accostanti tonalità calde riprese dal mondo vegetale»,¹⁰⁶ e pertanto da assegnare completamente a Lippo Memmi [III.35-36], che recupera parte della lezione giottesca impartitagli dal padre proprio nella stessa chiesa, e la concilia con la nuova spazialità lorenzettiana.

Su quella strada, la Israëls individua caratteristiche simili nella composizione della *Madonna col Bambino e angeli* della Collezione Berenson [III.37], nella concezione dell'«esedra che forma il drappo d'onore retto dagli angeli, suggerendo che Tederico – cofirmatario insieme al fratello – possa essere l'autore dell'elaborazione generale del dipinto proprio per via dell'attenzione sottile alla resa dello spazio, mentre Lippo avrebbe contribuito con le ultime rifiniture, in termini di dolci e colorate pennellate e di effetti decorativi. Ma ciò che caratterizza l'opera è che essa riflette un clima ben diverso rispetto a quello in cui furono concepiti i murali valdelsani, un clima imbevuto delle ultime preziosità di Simone, quella «civiltà senese delle sete trapunte sull'oro»¹⁰⁷ in cui, pur senza rinunciare a una visione complessa dello spazio la forza plastica tende a sciogliersi in un'accentuata bidimensionalità delle figure che quasi si perdono nello sfondo iperdecorato. Si tratta di un indirizzo ben preciso che accomuna alcuni pittori che «nascono» o risentono proprio di questa congiuntura, come Naddo Ceccarelli, in parte Matteo Giovannetti, il Maestro della *Madonna Straus* – il cui corpus invero inconsistente è stato già più volte messo in discussione¹⁰⁸ – e il Maestro della *Madonna* di Palazzo Venezia, al quale l'opera è stata spesso attribuita,¹⁰⁹ del resto con piena ragione. Basti guardare a confronto la Vergine già ad Avignone con quella dello Sposalizio mistico di santa Caterina della Pinacoteca di Siena (inv. 108), o quella dello stesso polittico da cui proviene la tavola eponima [III.39-41], che mostrano non solo una comunione di intenti tra pittori formati nello stesso milieu avignonese, ma un'identità di mano palmare.

Se la doppia firma dei due fratelli Memmi un tempo sul dipinto Berenson ci obbliga a farne l'unico punto di partenza per la ricostruzione filologica del percorso di Tederico, documentato soltanto negli anni quaranta e mai prima, sarà gioco forza perseguire il tentativo di identificarlo con l'anonimo pittore creato intorno alla *Madonna* romana. Più difficoltoso, e arbitrario, è procedere a ritroso ed estrapolare da ogni dipinto di Lippo Memmi quelle parti in cui la qualità fa difetto o dove si ravvisano maggiori attenzioni alla resa dello spazio, per assegnarle al fratello. In altre parole, se Tederico negli anni quaranta dipingeva (e co-firmava) la pala Berenson, e quindi le opere del Maestro della *Madonna* di Palazzo Venezia, con i loro volti geometrizzanti e distaccati, le loro *silhouettes* ritagliate nella stoffa ricamata, come si possono attribuirgli proprio quelle capacità più spiccatamente spaziose, quelle architetture più complesse, ma anche quelle fisionomie più caricate di alcune scene della collegiata di San Gimignano, che compaiono in larga parte dei riquadri?

Per questi motivi la *Madonna* di Asciano non può essere attribuita a Tederico, come si tende a fare di recente, sia perché mancherebbero opere da collocare con certezza nel



III.31. Lippo Memmi, *Maddalena*.
Avignone, Musée du Petit Palais.



III.32. Simone Martini, *Santa Lucia e angelo*.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

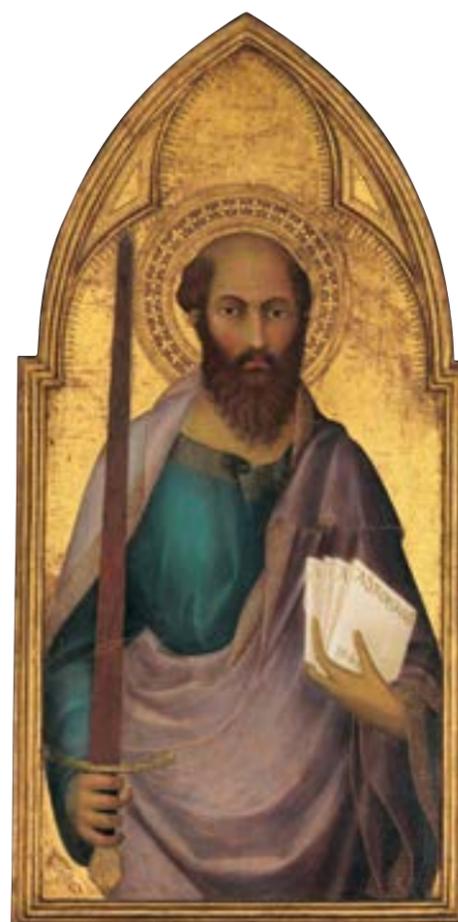
ventennio che la separa dalla tavola Berenson (e i murali sangimignanesi quindi non possono svolgere tale funzione), sia perché le caratteristiche che vi si apprezzano ci portano direttamente a contatto con le opere più tipiche di Lippo, nel cuore del terzo decennio, dalla tavola dei Servi di Siena ai polittici pisani.¹¹⁰ Non solo, ma la soluzione della Vergine in trono e a figura intera, in controtendenza rispetto a quella della figura a mezzo busto che tra secondo e terzo decennio compare al centro dei polittici di Simone Martini, si legge insieme da un lato a quella dei santi del polittico di San Paolo a Ripa d'Arno, dall'altro alle convincenti scatole architettoniche degli affreschi sangimignanesi, puntellando un percorso artistico che includeva *anche* la ricerca spaziale, e che in questa fase poco o niente ha a che vedere con la profusione decorativa delle opere del quinto decennio. Alcuni schematismi nell'articolazione dei piani di luce, un'architettura appena meno fluida delle pieghe del manto (rovinatissimo per altro), una resa del modellato meno fusa rispetto alle opere più autografe, ricordano opere più giovanili, come la *Madonna dei Raccomandati* di Orvieto o il *Trionfo di san Tommaso* di Pisa (1323 circa),¹¹¹ ma non consentono in ogni

caso un'attribuzione alternativa a Lippo, men che meno al fratello, pittore di una stagione nettamente distinta.¹¹²

Polittici a sette scomparti ad Asciano e nella Provincia Tusciae

La *Madonna col Bambino* di Palazzo Corboli era il pannello centrale di un polittico a sette scomparti [III.41]. Lo si deduce incrociando le considerazioni sul percorso di Lippo Memmi con la nota sulla chiesa di Ludovico Nuti, che ricorda due tavole antiche ai suoi tempi conservate nella cappella maggiore:

Dietro l'icona dell'Altar maggiore [l'*Incoronazione della Vergine* del Riccio] è collocata un'antica tavola, nella quale sono dipinti a tempera, nel mezzo la nostra Donna col figlio in grembo; Alla parte destra S. Giovambattista, S. Francesco, e S. Maria Maddalena, et alla sinistra S. Giovanni Evangelista, S. Antonio di Padova, e S. Chiara ... Sopra i sedili del medesimo Coro è un altro antico



III.33. Lippo Memmi, *San Paolo*.
New York, Metropolitan Museum of Art.

quadro lavorato a tempera in campo d'oro; nel mezzo dell' [sic] del quale è dipinta una Nostra Donna col figlio in grembo, e dalle parti ciascuno nella sua casella S. Giovanni Evangelista, S. Margarita, S. Jacopo, e S. Bartolomeo.¹¹³

Quest'ultimo «quadro» potrebbe essere la pala della cappella a *cornu epistolae* dedicata a Margherita d'Antiochia, giacché tale santa sembrerebbe in una posizione d'onore, se, come nell'altro caso, Nuti descrive prima le figure a destra di Maria e poi quelle a sinistra.¹¹⁴

L'altra «antica tavola» invece è da identificare con il polittico dell'altare maggiore della chiesa, verosimilmente in opera fino all'installazione dell'*Incoronazione della Vergine* del Riccio, nel 1545, quando forse fu girato e riadattato come immagine per i frati, seduti sugli stalli del coro sistemato ora nel vano della cappella.¹¹⁵ Ciò è suggerito da più elementi, in primo luogo dal numero di scomparti di cui era composto, sette, che fanno pensare a un complesso di notevoli dimensioni, inadatte a un altare secondario. Gli eptittici ad oggi noti in Italia centrale nella prima metà del Trecento

provengono infatti tutti da altari maggiori, e un confronto sinottico può gettare qualche luce anche sulla dispersa ancona ascianese.

Un primo incunabolo è il già ricordato dossale cuspidato di Guido da Siena del 1270, proveniente da San Francesco a Colle Val d'Elsa [III.42], il più antico esempio noto di pala d'altare minoritica toscana:¹¹⁶ resecatto ai lati, come prova l'iscrizione mutila sulla sinistra, ospitava in origine sette personaggi (ma già nel XVII secolo ne sono ricordati solo cinque): san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista ai lati della Madonna, seguiti rispettivamente da san Francesco e dalla Maddalena. Tuttavia il primo polittico gotico a tutti gli effetti composto da sette scomparti fu concepito e realizzato da Simone Martini per l'altare di Santa Caterina a Pisa (1319-1320), a sua volta «the first unequivocal evidence for a Sienese polyptych on a Dominican high altar».¹¹⁷ Il suo eccezionale valore archetipale riguarda naturalmente lo stile, ma anche – come abbiamo visto – il disegno della carpenteria, nonché l'orchestrazione iconografica delle schiere di santi, angeli e profeti disposte su quattro registri. In quello principale accanto a Maria sono dispiegati i due san Giovanni, con l'Evangelista in posizione d'onore, seguiti da san Domenico e san Pietro Martire, le principali personalità dell'Ordo Praedicatorum, e infine la Maddalena e la scintillante santa Caterina d'Alessandria, intestataria della chiesa, secondo uno schema che avrà larga fortuna.

Da qui in poi la soluzione dell'eptittico è adottata largamente non solo nelle grandi basiliche cittadine ma anche in sedi che oggi appaiono defilate: Simone stesso la ripropose in San Domenico a Orvieto, e forse anche in Sant'Agostino e in San Francesco; contemporaneamente dalla bottega di Ugolino di Nerio uscivano il polittico oggi a Williamstown [III.44] e le due grandiose macchine d'altare di Santa Maria Novella e Santa Croce [III.45]; di lì a poco Lippo Memmi licenziò l'ancona di San Gimignano.¹¹⁸

Doveva avere sette scomparti anche il polittico di Jacopo di Mino del Pellicciaio per San Francesco a Sarteano, in custodia di Chiusi, opera degli anni quaranta del XIV secolo oggi conservato parzialmente nella chiesa di San Martino [IV.18]. Rimangono la *Madonna col Bambino* affiancata da san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, mentre le cuspidi ospitano coppie di apostoli: san Bartolomeo e san Pietro a sinistra, san Paolo e san Giacomo a destra;¹¹⁹ tale presenza – con l'inclusione di san Paolo, giacché san Giovanni Evangelista si trovava nel registro principale – lascia pensare che fossero rappresentati tutti e dodici, come nel polittico pisano di Simone, e che quindi le tavole fossero in tutto sette.

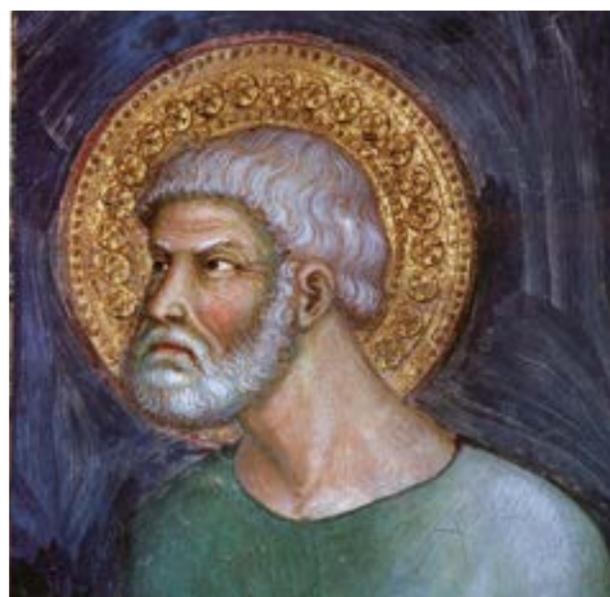
La particolare preminenza del Battista e dell'Evangelista ai lati della Madonna ritorna con una certa costanza, in particolare nelle pale di destinazione francescana: alle opere di Guido da Siena per Colle Val d'Elsa, Lippo Memmi per San Gimignano, Jacopo di Mino per Sarteano, possiamo aggiungere il polittico di Bartolomeo Bulgarini proveniente da Santa Croce a Firenze,¹²⁰ nonché quello di San Francesco ad Asciano. Il Nuti ce ne dà una descrizione attenta: dal centro



III.34. Lippo Memmi, *Ultima cena*. San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, parete destra.



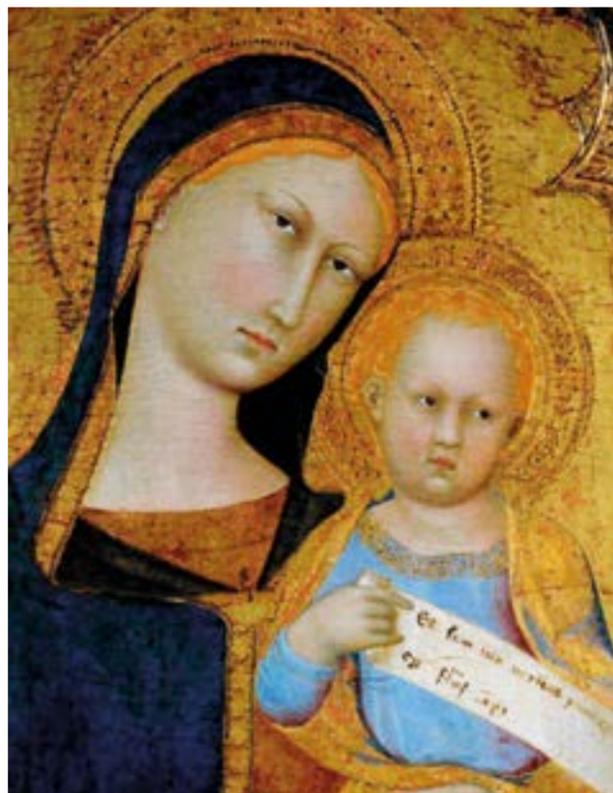
III.35. Lippo Memmi, *Annunciazione*, particolare. San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, parete destra.



III.36. Lippo Memmi, *Chiamata di san Pietro e sant'Andrea*, particolare. San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, parete destra.



III.37. Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?), *Madonna col Bambino e angeli*. Fiesole, Settignano, Collezione Berenson.



III.38. Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?), *Madonna col Bambino*, particolare. Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica-Palazzo Barberini.



III.39. Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?), *Madonna col Bambino e angeli*, particolare. Fiesole, Settignano, Collezione Berenson.



III.40. Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?), *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale.

verso l'esterno comparivano a destra Giovanni Battista, nella posizione d'onore riservata al precursore, Francesco, intestatario della chiesa e fondatore dell'Ordine, e la Maddalena, molto amata nel mondo minoritico; dall'altro lato, Giovanni Evangelista, apostolo privilegiato da Gesù, Antonio da Padova *en pendant* con Francesco, e Chiara fondatrice del Secondo Ordine in contrappunto alla Maddalena [III.41]. Secondo lo schema del polittico pisano di Santa Caterina, ai due san Giovanni seguivano quindi il fondatore e il "secondo" santo dell'Ordine (che invece a San Gimignano era Ludovico), e infine una coppia di sante strettamente legate ai Minori (nel polittico valdelsano recuperate nelle cuspidi).¹²¹

Non si tratta tuttavia di una regola definita e una panoramica di pale d'altare di destinazione francescana prodotte a Siena nei primi decenni del Trecento può forse offrire qualche ulteriore spunto di riflessione sull'elaborazione iconografica e tipologica.

La Pinacoteca di Siena conserva due pentittici gemelli, destinati agli altari di San Lorenzo e di Santa Chiara, due fondazioni di Clarisse senesi: il primo (inv. 33) del Maestro di Città di Castello mostra la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Evangelista, Lorenzo e Chiara*, e nelle cuspidi un *Santo vescovo, San Pietro, il Redentore benediciente, San Giovanni Battista e la Maddalena*; di stretto ambito ducesco sia nello stile sia nella foggia della carpen-

teria che deriva direttamente dal polittico n. 28 dello stesso museo, si colloca verso la fine del primo decennio del Trecento.¹²² Poco più tardi è il polittico di Ugolino di Nerio (inv. 39), una replica conforme richiesta dalle monache di Santa Chiara ma con i santi del registro principale specularmente invertiti.¹²³

Durante il secondo decennio del secolo Ugolino sembra emergere come un pittore caro ai Francescani:¹²⁴ a una chiesa dell'Ordine doveva infatti essere destinato il polittico conservato oggi al Cleveland Museum of Art (inv. 1961.40) [III.43], in cui san Francesco e san Giovanni Battista sono disposti alla destra della *Madonna col Bambino*, e san Jacopo e la Maddalena alla sinistra, mentre nelle cuspidi, ai lati della *Crocifissione*, san Bartolomeo, san Paolo, san Pietro e san Giovanni Evangelista: l'opera mostra una carpenteria derivata almeno in parte dal polittico n. 47 di Duccio della Pinacoteca senese, di cui ripropone la cornice decorata che sigilla l'intero gruppo di tavole, conferendo all'insieme un sapore ancora duecentesco, e dovrebbe collocarsi verso la metà del secondo decennio.¹²⁵

Ritroviamo il pittore in San Francesco a Lucca, da cui dovrebbe provenire il curioso gradino d'altare oggi conservato nel Museo di Villa Guinigi (inv. 300), dipinto verso il 1320, in cui compaiono, da sinistra a destra, sant'Agnese, la Maddalena, san Nicola, santo Stefano, san Ludovico di Tolosa, la *Crocifissione*, e san Michele arcangelo.¹²⁶ Non è chiara quale fosse la sua funzione originaria, se fosse cioè una delle prime predelle con i santi sotto arcate, o se avesse una sua autonomia; in ogni caso la *Crocifissione* doveva stare al centro, e quindi a destra mancano all'appello quattro figure, con le quali la larghezza totale raggiungerebbe un valore non lontano da quello degli polittici simoniani di Pisa e Orvieto.¹²⁷

Un'altra impresa francescana in cui Ugolino si cimentò prima di arrivare alle commissioni di Santa Maria Novella

e Santa Croce è l'epittico conservato al Clark Art Institute di Williamstown (inv. 1962.148) [III.44], che ai lati di Maria schiera i santi Pietro e Paolo, seguiti da sant'Andrea e santo Stefano e infine da san Francesco e san Ludovico di Tolosa, mentre nei pinnacoli sei *Profeti con cartigli* accompagnano il *Cristo redentore* al centro.¹²⁸ La presenza di Ludovico obbliga a collocarne al realizzazione almeno dopo il 1317 (anno della canonizzazione), ma lo stile ancora acerbo, privo di quelle linee più fluide, di quei tre quarti più convinti e di quel chiaroscuro più sfumato che connotano i pannelli superstiti di Santa Croce – si confrontino i due san Paolo – ne restringe la cronologia entro i primi anni del terzo decennio. Per questa vasta ancona è stata proposta con ragione una provenienza originaria dall'altare maggiore di San Francesco a Siena, per la cui tribuna Nello de' Pannocchieschi lasciava 100 denari nel 1321, data che ben si accorderebbe allo stile delle figure.¹²⁹ A questo proposito non è improbabile che nella commissione di un'opera così impegnata abbia giocato un ruolo di rilievo la pubblicazione del polittico pisano di Santa Caterina, che Simone potrebbe aver dipinto a Siena, e che dovette subito assumere il ruolo di modello da imitare per qualità e monumentalità.

Forse fu proprio questo lavoro a procurare a Ugolino la chiamata a Firenze. Com'è stato ampiamente sottolineato, si tratta di un episodio che si iscrive nel vasto apprezzamento di cui i pittori senesi dovettero godere per la confezione di grandi macchine d'altare, molto più complesse di quanto non si facesse negli stessi anni in ambito giottesco. Come gli altri suoi concittadini, Ugolino era infatti cresciuto davanti a quello straordinario organismo della *Maestà* del Duomo, opera a cavallo tra due epoche per concezione e potenzialità, imprescindibile archetipo nello sviluppo del polittico gotico, di cui i pittori senesi si fecero interpreti geniali.¹³⁰ Raffinato ma pedissequo prosecutore del verbo Duccesco, Ugolino nel terzo decennio poteva essere considerato ormai un artista



III.41. Ricostruzione del polittico di San Francesco ad Asciano con al centro *Madonna col Bambino e donatore* di Lippo Memmi, ora ad Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



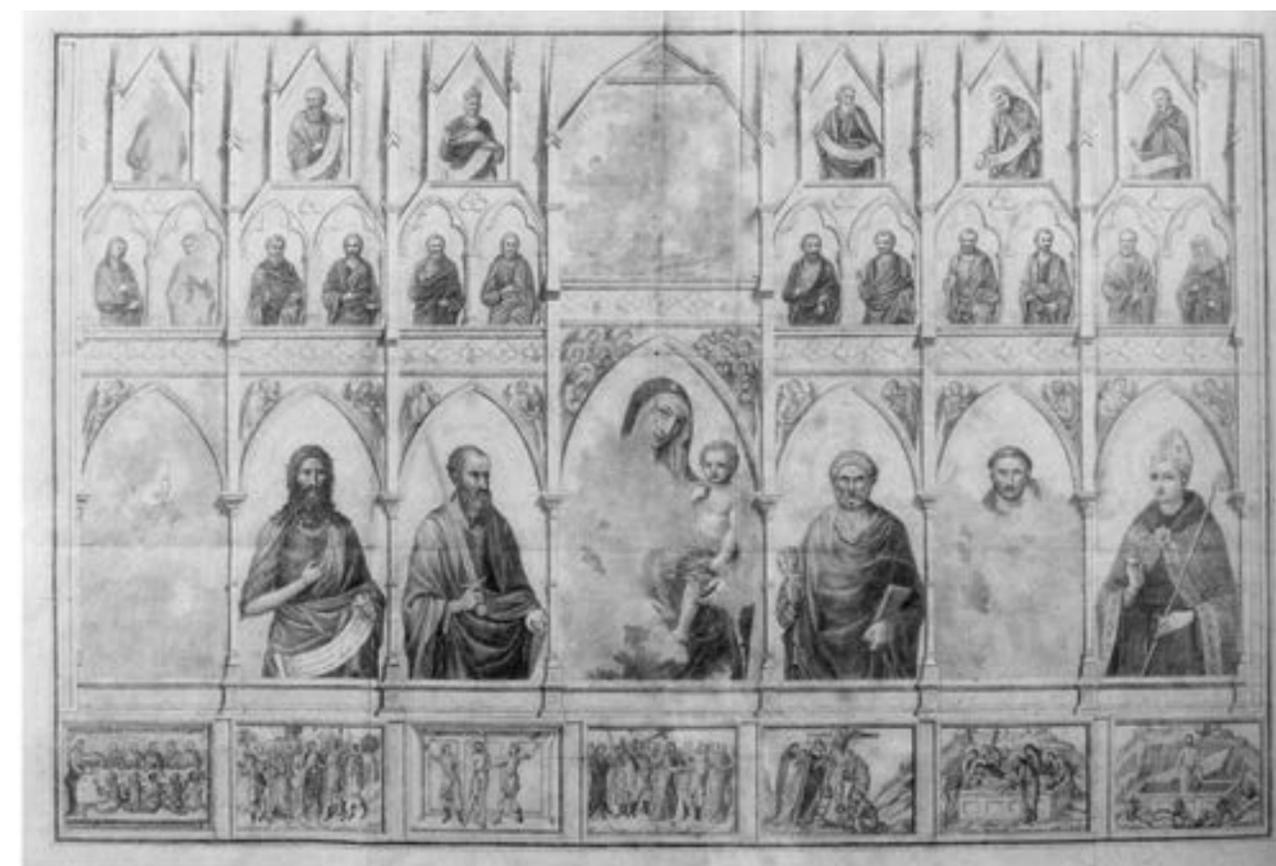
III.42. Guido da Siena, *Madonna col Bambino tra san Francesco, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena*. Siena, Pinacoteca Nazionale.



III.44. Ugolino di Nerio, *Madonna col Bambino tra san Francesco, sant'Andrea, san Paolo, san Pietro, santo Stefano e san Ludovico di Tolosa*. Williamstown (MA), Clark Art Institute.



III.43. Ugolino di Nerio, *Madonna col Bambino tra san Francesco, san Giovanni Battista, san Jacopo e santa Maria Maddalena*. Cleveland (OH), Museum of Art.



III.45. Humbert de Superville (?), *Disegno del polittico di Ugolino di Nerio già sull'altare maggiore di Santa Croce a Firenze, prima dello smembramento*. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (inv. Vat. Lat. 9847, ff. 91v-92r).

di una stagione declinante al cospetto delle affermazioni di Simone Martini e Lippo Memmi da un lato e di Pietro e Ambrogio Lorenzetti dall'altro; nondimeno le numerose esperienze nei cantieri francescani favorirono la sua ascesa, fornendo le garanzie ai Domenicani di Santa Maria Novella e poi ai Francescani di Santa Croce che gli affidarono i più grandi complessi noti della prima metà del Trecento. Se il primo non è giunto a noi in alcuna delle sue componenti, quello dei Minori, un tempo firmato, è stato il punto di riferimento per la ricostruzione dell'attività del pittore, ricordato fin dal Vasari, che – in virtù di ciò – gli dedicò una biografia già nella *Torrentiniana*.¹³¹ Realizzato verso il 1325-1326 e conosciuto nel suo insieme grazie al disegno preparato per il taccuino di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt [III.45], il maestoso impianto a sette scomparti e quattro ordini, dispiegava una gran quantità di santi e profeti, combinando sezioni iconiche con una predella narrativa cristologica integrata dalla *Crocifissione* al centro dei due registri superiori, quasi una reminiscenza del retro della *Maestà* di Duccio. I due santi, Pietro e Paolo, si accomodavano ai lati della Vergine, con Paolo in posizione d'onore;¹³² ai loro lati il Battista e Francesco, e all'esterno Antonio da Padova e Ludovico di Tolosa, secondo un programma più spiccatamente politico, filopapale e ortodosso, perseguito dai Minori conventuali fiorentini. Al livello delle cuspidi la serie degli apostoli era integrata da santa Chiara e dalla Maddalena, e più in alto sei profeti svettavano affianco ai pinnacoli tra pannello e pannello; in basso il ciclo della predella era disposto in modo da avere la *Salita al Calvario* in posizione centrale, in diretta corrispondenza con la *Crocifissione* nella cuspide in asse, per convogliare ulteriormente l'attenzione sulla Croce portata da Cristo, in ossequio all'intitolazione dello strepitoso tempio francescano fiorentino.¹³³

La casistica presentata non è esaustiva – per tornare nel senese, è recente ad esempio l'acquisizione ad opera di Machtelt Israëls del polittico di Bartolomeo Bulgarini per l'altare maggiore di San Francesco a Pienza¹³⁴ – ma basta per creare un tessuto entro cui calare il polittico ascianese descritto da Ludovico Nuti, e collegarlo alla *Madonna col Bambino* ricordata *ab antiquo* in San Francesco.

Possiamo infatti riepilogare le osservazioni e i dati in nostro possesso come segue. La tavola di Palazzo Corboli è un'opera autografa di Lippo Memmi, databile agli anni venti e per lo stile e per la foggia della carpenteria. Ad Asciano era stato dipinto un eptittico, ricordato ancora nel Seicento nel coro dei frati e la cui iconografia richiama altri esemplari toscani del terzo e quarto decennio del XVI secolo. D'altro canto numerose chiese francescane si dotarono di polittici a sette scomparti a partire da queste date, e una delle principali botteghe coinvolta fu quella di Simone Martini e Lippo Memmi. Di conseguenza possiamo desumere che la *Madonna* ascianese fosse effettivamente il centrale dell'eptittico descritto dal Nuti. Giusta questa ricostruzione, avremmo qui la prima prova di Lippo Memmi alle prese con una macchina di tale complessità, a dispetto di una sede provinciale, ma dove sperimenta e fa proprie

le idee messe a punto da Simone a Pisa e Orvieto, prima di approdare a una più compiuta formulazione del tema a San Gimignano.

Committenti di lungo periodo

Riconsiderando le vicende del patronato della cappella maggiore di San Francesco ad Asciano, si è portati a ritenere che il committente inginocchiato ai piedi del trono della Vergine di Palazzo Corboli altri non sia che Antonio di Meo Tolomei [III.46].¹³⁵ Intanto se nel 1345 il defunto figlio Arrigo si era già sposato, l'età di Antonio doveva essere relativamente avanzata (del resto è documentato ad Asciano fin dal 1319), mentre l'uomo raffigurato nel dipinto mostra sembianze giovanili, compatibili con una distanza di circa due decenni tra la sua esecuzione e la lapide del chiostro. C'è poi da considerare che un altro Tolomei, Nello di Mino, si era già servito del giovane Lippo Memmi nel 1317, quando da podestà di San Gimignano aveva commissionato, e vi si era fatto ritrarre in bella vista, la *Maestà* nel Palazzo del Popolo, a imitazione di quella della sala del Mappamondo di Siena, preparando forse il terreno per una commissione parimenti importante per impegno economico e progettuale da parte di un altro membro della famiglia.

Ma è soprattutto il parallelismo con gli altri contesti esaminati a suggerire un coinvolgimento di Antonio nella fabbrica francescana ascianese ben prima del 1345. A San Gimignano, Pisa e Pistoia – fondazioni di dimensioni medie e medio-grandi, cui Asciano è assimilabile – un unico benefattore (o un'unica famiglia) ottiene i diritti di patronato sia sulla cappella maggiore sia sull'altare antistante,¹³⁶ in virtù dei finanziamenti sostenuti, *in toto* o in parte, per il completamento architettonico della fabbrica e per gli arredi più importanti, dal coro dei frati all'ancona dell'altare, che ad Asciano nel 1345 dovevano essere già realizzati, dato che al committente si richiede di intervenire per le strutture del convento.

Il polittico di Lippo Memmi rimase sull'altare maggiore per due secoli, quanto durò il patronato dei discendenti di Antonio Tolomei. Se il generale riassetto dell'area presbiteriale, con l'avanzamento dell'altare stesso, la collocazione del coro nella tribuna e la commissione al Riccio della nuova pala pagata direttamente dai frati, rientra in un quadro di adeguamento del gusto e di aggiornamento culturale, nondimeno lo spostamento dell'antica ancona assumerebbe ancora maggior significato se l'originaria commissione fosse spettata a un membro di quella stessa famiglia che veniva ora a far mancare i finanziamenti e le donazioni per le messe *pro anima*.

I dati che abbiamo sulla cappella maggiore di San Francesco ad Asciano si iscrivono in un preciso contesto che accomuna Francescani e Domenicani. Il processo che porta all'arricchimento dell'area presbiteriale della chiesa va di pari passo con una progressiva concessione degli spazi sacri ai privati, che in cambio si fanno carico delle esigenze di una fabbrica che ci appare sempre di più come un cantiere



III.46. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e donatore*, particolare. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.

aperto in continuo divenire. Ad Asciano si comincia con una commissione diretta da parte del convento per affrescare i muri della cappella maggiore, probabilmente a ridosso della conclusione della campagna edilizia che aveva portato al completamento della chiesa, verso il 1300. I mezzi dei frati evidentemente potevano garantire solo i servizi di un pittore modesto, forse aretino, o locale, in ogni caso di estrazione provinciale e attardata, mentre il messaggio affidato alla decorazione insisteva sulle semplici e immediate raffigurazioni delle *Stimmate* e dei due santi più importanti dell'Ordine, con Francesco reiterato anche nelle vetrata di fondo.¹³⁷ Nel momento in cui un munifico benefattore fa il suo ingresso sulla scena ecco che la commissione per il polittico dell'altare viene indirizzata a un grande artista, proveniente dalla città più all'avanguardia nella confezione delle grandi macchine a più registri, e attivo in una delle più richieste botteghe del tempo. In cambio il donatore (Antonio Tolomei) ottiene anche di essere raffigurato nel pannello centrale ai piedi della Vergine, mentre in altri casi i committenti si devono accontentare di apporre semplicemente i loro stemmi (come è ricordato a Firenze per Santa Maria Novella e Santa Croce a Firenze), o al massimo di essere raffigurati in uno dei pannel-

li laterali (come nel polittico domenicano di Simone Martini a Orvieto o in quello dello stesso Lippo per il Duomo di Pisa); e questo potrebbe derivare proprio dalla sede defilata, in cui un grande possidente e imprenditore come il Tolomei avrà avuto una maggiore influenza sui frati del convento, laddove nelle città più in vista in cui molte famiglie si contendevano spazi e visibilità all'interno delle chiese mendicanti, difficilmente poteva darsi tale libertà.¹³⁸ In seguito Antonio continuerà a garantire il suo generoso sostegno al convento, passando a finanziare quelle strutture, come il dormitorio, una scala e il portico del chiostro, a cui evidentemente si pensò soltanto dopo aver sistemato la chiesa.

La continuità del patronato dei suoi discendenti fino al Cinquecento è testimoniata sia dalla tomba descritta dal Nuti davanti l'altare, sia dai due tabernacoli in marmo murati nelle facce interne dei pilastri [1.5-6], che presentano in basso gli stessi stemmi dell'iscrizione nel chiostro. Questi, di gusto all'antica, serrati da lesene scanalate e coronati da timpani, potrebbero risalire alla consacrazione dell'altare maggiore avvenuta il 30 luglio del 1447 a opera del vescovo di Arezzo, Roberto degli Asini,¹³⁹ ed essere avvicinati all'ambito di Urbano da Cortona, sia per il rimando donatelliano all'edicola fiorentina di Orsanmichele, sia per il confronto con i panneggi delle scenette mariane sul portale interno del Duomo di Siena.

Oltre a ciò il valore sperimentale della cappella maggiore del San Francesco di Asciano sta nella sopravvivenza di una decorazione antecedente rispetto a tutte le altre note della Provincia Toscana, sia dal punto di vista stilistico-impaginativo, sia da quello storico-procedurale. In altre parole da un lato siamo di fronte a uno stadio precedente l'elaborazione di un'articolazione più razionale ed estensiva delle cappelle interne della chiesa, che muove dalle ricerche di Giotto e dei suoi allievi da Assisi a Padova a Firenze nei primi tre decenni del Trecento, fino a diventare normativa anche in contesti provinciali che replicheranno schemi e soluzioni delle grandi basiliche cittadine. Dall'altro abbiamo un documento che testimonia il modo di procedere – e forse anche di pensare – da parte dei frati prima dell'esplosione del fenomeno del patronato laico esteso sulle cappelle maggiori tra anni trenta e quaranta del XIV secolo, che nella totalità dei casi eccetto questo comportò anche una vasta (ri)decorazione delle pareti. Le vicende successive legate al patronato Tolomei, simili a quelle che abbiamo annotato in lungo e in largo per la Toscana, lasciano pensare che non si tratti di un caso isolato, e che forse anche in altre chiese si fosse provveduto ad approntare una prima decorazione minimale, imperniata su una concezione della pittura più arcaica, in sostanza pregiottesca.

1 AGOFMC, Papini 1805, cc. 498-503.

2 Dalla descrizione secentesca di padre Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Asciano*, c. 8v) sappiamo che gli affreschi furono scialbati nel 1545, al momento del riassetto della cappella e dell’altare maggiore (si veda più avanti nel testo). Gli affreschi si presentano in condizioni conservative tutto sommato buone, fatta eccezione per vistosi sollevamenti della materia pittorica sulla parete destra e per le martellinature praticate ovunque per far aderire lo strato della scialbatura. Soltanto i costoloni della volta risultano integrati laddove era caduto interamente l’intonaco. Si vedano in proposito le fotografie precedenti il restauro: SABAP-Siena, Archivio fotografico, Asciano, San Francesco; Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (inv. 384002, 388214) **[Intro. 1, 3]**. Sporadici accenni agli affreschi si trovano nelle relazioni di restauro della direttrice dei lavori Letizia Franchina, conservate presso la SBAP.

3 Se ne vedono soltanto tracce malridotte sulla sinistra, tra il pilastro e il coro settecentesco, ma il motivo ricompare nell’adiacente cappella di santa Margherita, al di sotto dei motivi geometrici di Bartolo di Fredi.

4 Secondo le Costituzioni di Narbona, Antonio era l’unico santo che poteva essere rappresentato nella cappella maggiore di una chiesa dei Minori, oltre a Francesco, Cristo, la Vergine e il Battista. L’importanza di Antonio come simbolo della clericalizzazione dell’Ordine, che ha ormai appianato le spinte eversive degli inizi, è stata spesso sottolineata soprattutto in ambito conventuale (Gieben 1996), e di recente rilanciata in relazione alla basilica di Assisi (Frugoni 2009); si veda anche Bollati 2012, p. 125, nota 89. Tra le attestazioni di Antonio da Padova nei catini absidali di chiese francescane ancora duecenteschi sono noti i casi di Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano a Roma, i cui cicli furono realizzati sotto Niccolò IV, ma anche dell’abside di San Francesco a Gubbio.

5 Invisibile dal basso a causa del timpano aggettante dell’altare barocco, lo si vede in una fotografia di restauro: SABAP-Siena, Archivio fotografico, Asciano, San Francesco.

6 Si veda Pasut 2003, pp. 61-62, tav. XXIII-A: «chevron motif with semi-circular terminals». Il motivo ritorna anche in molte altre parti della chiesa e del convento domenicano fiorentino, costruite poco dopo, come le navate laterali o il Chiostro Verde. All’inizio del Trecento lo vediamo replicato su alcune capriate del transetto di Santa Croce (1300 circa), sui costoloni della sala a pian terreno del palazzo dell’Arte della Lana (1300-1310 circa), su quelli del corridoio che conduce dalla chiesa alla sagrestia di Ognissanti (1300-1315 circa) e su alcune travi della stessa chiesa. Compare inoltre sporadicamente nelle Marche (San Vittore ad Ascoli Piceno), in Umbria (San Bevignate a Perugia), e in Veneto (San Niccolò a Treviso). Un’eccezione nel senese è costituita dalla volta della settima campata della navata destra della collegiata di Santa Maria di San Gimignano, affrescata verso il 1325 (su cui si veda Bagnoli 2009, pp. 437-443).

7 Sulle pitture della cappella Gondi, dedicata a san Luca, si vedano Wilkins 1977-1978, pp. 142-153, 168, nota 22; Tartuferi 1990, p. 57, nota 63; Boskovits 2002, p. 496; De Marchi 2015, pp. 132-134, che le avvicina a Grifo di Tancredi (ex Maestro di San Gaggio), ipotizzando il coinvolgimento di Cimabue verso il 1280 come regista della prima decorazione di tutte le cappelle del transetto di Santa Maria Novella, la cui unica altra testimonianza superstita è costituita dai lacerti della cappella dei Laudesi di Duccio di Buoninsegna che emergono al di sotto degli affreschi dello Pseudo Dalmasio.

8 Entrare nella discussione sui tempi di realizzazione della decorazione della basilica superiore di Assisi esula dai confini di questo lavoro. Mi limito a ricordare come la tradizionale scansione temporale tra la fine degli anni settanta e gli anni novanta del XIII secolo può essere oggi riconsiderata alla luce di un intreccio più complesso, in cui molte personalità artistiche di formazione anche diversissima si trovarono a lavorare fianco a fianco in un arco di tempo verosimilmente limitato, sotto la stretta regia prima delle maestranze oltremontane, poi di Cimabue, poi di Torriti e infine di Giotto. Concorrono a questa nuova visione

- dati documentari: Bellosi 2007, sulla base delle scoperte di Cooper e Robson 2003, che però propongono una diversa interpretazione (cfr. anche Cooper-Robson 2013);

- dati stilistici: Bellosi in molteplici occasioni, tra cui le più importanti 1985a, 1998, 2000, 2007; Boskovits 2000;

- dati tecnici, e considerazioni sulla pratica di cantiere: Zanardi 1996; Romano 2008;

- riflessioni sul ruolo di Duccio di Buoninsegna – oltre che naturalmente di Giotto stesso – nella messa a punto dello *struktiue Illusionismus* (secondo l’espressione di Hans Belting, 1977, pp. 112-119, 182-190, 192-204): Bellosi 1985a, pp. 178-191; De Marchi 2015.

9 Un parallelo di questa precoce ricezione si ravvisa nel più noto ciclo di Pietro Cavallini nella navata di Santa Cecilia in Trastevere a Roma, dove le nicchie degli sganci delle finestre sono articolate secondo il medesimo schema. Qui le incorniciature a finti marmi e i dati di stile lasciano trasparire una conoscenza diretta della fase giottesca, fino a tutte le storie francescane. Sulla datazione degli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere all’ultimo lustro del Duecento: Bellosi 1983 e 1985a, pp. 116-138, e più di recente Schmitz

2013; per la tradizionale datazione al 1293, legata al ciborio di Arnolfo di Cambio posto al centro della navata, Tomei 2000, pp. 60-64, a cui si rimanda per le riproduzioni dei particolari che qui interessano (figg. 23, 32-37).

10 Per una definizione di queste due personalità artistiche si vedano almeno Boskovits 1971, Bellosi 2003b, e più di recente le considerazioni in Delpriori 2015, pp. 73-78.

11 Si vedano Bellosi 1991a; Bellosi 1991b.

12 Su cui si vedano Bagnoli 2003 e De Marchi 2016 (2017).

13 Sull’opera si vedano P. Refice, in *Restauri nell’Aretino* 2008, p. 42; I. Droandi, ivi, pp. 45-49; Droandi 2010, pp. 189-192; si rimanda inoltre alle considerazioni espresse nel capitolo II.

14 Per restare in Toscana, la prima soluzione iconografica è adottata ad esempio nella tavoletta coppesca degli Uffizi (inv. 1890.8574) o nel dittico del beato Andrea Gallerani di Guido da Siena nella Pinacoteca di Siena (inv. 5). La seconda si trova nella tavola agiografica di Bonaventura Berlinghieri di San Francesco a Pescia (1235), o in quella di Guido di Graziano della Pinacoteca di Siena (inv. 313). Per un riepilogo della questione Bartalini 2004, ed. 2005b, pp. 11-19. Il solo caso – almeno a me noto – in cui compare il nimbo crucigero prima di Giotto è quello della miniatura di Matthew Paris nella *Chronica Maiora* (Cambridge, Corpus Christi Library), redatta tra 1236 e 1259. Per l’analisi delle fonti testuali si rimanda a Frugoni 1993.

15 Tale soluzione ha un precedente in San Fermo a Verona, la cui absidiola della parete orientale del transetto sinistro ricevette una prima decorazione – probabilmente non molto tempo dopo che i Francescani avevano preso possesso dell’antica abbazia benedettina, verso il 1260 – con la scena delle *Stimmate* collocata intorno alla monofora, mentre in basso si trovava la *Predica agli uccelli*. Si veda il disegno ricostruttivo che ne dava Blume (1983, p. 11); sulla decorazione pittorica di San Fermo si rimanda a De Marchi 2007. Difficile, al contrario, che il san Francesco stigmatizzato fosse quello nella parte bassa della parete. Le dimensioni della finestra non gli consentirebbero di essere raggiunto dai raggi divini; inoltre la posizione stante anziché in ginocchio è piuttosto rara e molto precoce: si trova in una miniatura della metà del Duecento conservata a Carpentras, in Provenza, Bibliothèque municipale, Inguimbertine (ms. 77, c. 180r), in quella coeva di Assisi, Biblioteca del Sacro Convento (ms. 17, c. 5v), nelle due piccole croci-reliquiario gemelle in oro e smalti limosini del Musée de Cluny (inv. ML 84) e del Musée du Louvre a Parigi (inv. OA 4083), nell’affresco sulla parete esterna del tempietto longobardo di Cividale del Friuli, poi inglobato nel monastero adiacente. Nei repertori iconografici francescani, da Krüger (1992) a Cook (1999) alla Frugoni (1993), compaiono pochissimi altri casi in Italia: a Corfinio in Abruzzo, e nel Battistero di Parma, anche se in questo caso si tratterebbe solo della visione del serafino e non della stigmatizzazione. Difficile anche ipotizzare una soluzione più concettuale con il Cristo-serafino non in diretta connessione con Francesco, come ad esempio nel *Lignum Vitae sancti Francisci* ancora in San Fermo maggiore a Verona, dove l’essere angelico compare in volo nella parte alta, mentre il santo, oggi non conservato, doveva trovarsi più in basso, assimilato al tronco dell’albero (Simbeni 2006). In questo caso l’importante studio teologico documentato presso il convento avrà potuto fornire le basi dottrinali e retoriche per una tale invenzione, laddove ad Asciano difficilmente si sarà derogato dalla più semplice versione del tema, il cui connotato narrativo è testimoniato dall’alberello sulla destra.

16 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, cc. 6v-7r (ma si veda il capitolo I). Sull’importanza della raffigurazione delle stimmate nella Provincia toscana si rimanda a Cooper 2013b, pp. 704-706, e al capitolo IV. La posizione elevata della scena si può leggere in parallelo a quelle al di sopra delle cappelle Bardi e Tolosini in Santa Croce a Firenze, dove le *Stimmate di san Francesco* e l’*Assunzione di Maria*, poste tanto in alto da essere visibili anche dall’*ecclesia laicorum* al di là del tramezzo nella quinta campata, surrogavano il contenuto e l’intitolazione delle cappelle sottostanti, mentre la *crux de medio ecclesiae* – la grande *Croce* dipinta del Maestro di Figline – concentrava in sé l’intitolazione della chiesa e della cappella maggiore, che riceverà una decorazione pittorica solo molti decenni più tardi. Su questi temi si veda De Marchi 2011b.

17 Su questo intervento e in generale sull’attività di Manfredino a Genova si veda Di Fabio 2011. Andrea De Marchi mi fa notare che a suo parere qui sia piuttosto all’opera un collaboratore di Manfredino, più debole ma già protogiottesco, verso il 1300.

18 Sull’espressione cfr. nota 8. Si vedano adesso le ricostruzioni e il commento di Andrea De Marchi (2015).

19 Il coro ligneo settecentesco che circonda le tre pareti della cappella impedisce di vedere come si impostano le colonnine, se su una finta mensola oppure su una semplice cornicetta, come pare più probabile.

20 Si veda De Marchi 2010. Oltre alle cappelle Peruzzi e Bardi, tale motivo compare nella cappella Velluti-Zati, la prima a destra, affrescata da un pittore che è probabilmente il Maestro della Santa Cecilia in una sua fase tarda (cfr. De Luca 2010).

21 Nel Seicento il Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Asciano*, c. 8r-v), la ricorda affissa in un muro del secondo chiostro; difficile dire se intendesse con ciò la posizione attuale o meno.

22 Partito: nel primo al leone (o felino) con elmo; nel secondo alla croce caricata di cinque mezzelune (Tolomei). Questo rispecchierebbe la maggiore importanza del lato destro dello scudo, riferito allo sposo.

23 L’iscrizione è riportata sia in Bartalozzi 1998/1999, p. 99, sia in Giovannetti 2012, p. 254, pur con qualche errore di trascrizione.

24 Ancora alla fine del Cinquecento, la visita apostolica di Angelo Peruzzi non riporta alcuna dedicazione se non quella del solo altare al Santissimo Sacramento (ASDA, Peruzzi 1583, c. 218v); si veda capitolo I.

25 A proposito di Pisa, nei ricchi inventari del convento di San Francesco sono ricordati gli arredi e i paramenti di tutti gli altari della chiesa, e quello maggiore compare privo di una dedicazione: Cooper 2014, p. 61, nota 46.

26 AGOFMC, Papini 1805, c. 499.

27 Si veda Barlucchi 1997, pp. 65, nota 46, 116. Antonio possedeva vasti appezzamenti di terra coltivati a granello, varietà molto richiesta sul mercato cittadino, ad Asciano, Serre, Montecalvoli e Chiusure. Si dedicava inoltre all’attività ricettiva di carattere privato, molto sviluppata in paese per gli importanti mercati agricoli che vi si tenevano: si sa infatti che nel 1322 possedeva un *casamentum pro albergo tenendo*, dato in gestione a un ascianese. La stessa attività era svolta anche da Alessandro Bandinelli, nobile senese la cui famiglia sarà anch’essa più tardi committente del convento di San Francesco (ivi, p. 95). Che la posizione di Antonio fosse preminente in paese lo testimonia anche la donazione di una strada che attraversava le sue proprietà cedutagli gratuitamente dal Comune nel 1324 (ivi, pp. 195-196).

28 Ivi, p. 72, nota 92.

29 Si veda *infra*, capitolo II, p. 93.

30 Su questi temi si vedano Barlucchi 1997, e più di recente F. Brogi-F. Fronzoni, in *Sessiano* 2014, pp. 31-67. Tale presenza si iscrive nel già accennato processo di “ritorno alla terra” da parte dei nobili e dei ricchi mercanti senesi dovuto al massiccio rientro di capitali seguito alla contrazione dell’economia mercantile cittadina, sempre meno competitiva sulle piazze internazionali, a partire dagli ultimi anni del Duecento, dopo la strepitosa affermazione dei decenni precedenti: tale fenomeno di rifeudalizzazione dei territori soggetti alla Repubblica senese durante il Governo dei Nove (1287-1355) si accompagnò al contempo alla grande disponibilità di denaro per imprese artistico-architettoniche, fenomeno largamente studiato e già messo più volte in relazione con la costruzione del Palazzo Pubblico e con la sua decorazione (per un veloce inquadramento si veda Piccini 2003, e in relazione alle opere architettoniche, Gabbrielli 2010, pp. 163-204, *spec.* 163-165).

31 Cecilia Alessi (2006a, p. 397) indicava nei Tolomei i «patroni privilegiati» di San Francesco.

32 Si veda Barlucchi 1997, pp. 121-122, e F. Brogi-F. Forzoni, in *Sessiano* 2014, p. 52, nota 20. La donazione di Nero Bini, commerciante e camerario del clero aretino, prevedeva anche che al momento dei suoi funerali si celebrasse messe nelle tre principali chiese ascianesi: la collegiata di Sant’Agata, Sant’Agostino e San Francesco. Come notava Barlucchi, i lasciti da parte di esponenti del cetο più elevato per le due chiese conventuali del paese nella prima metà del Trecento superano di gran lunga quelli destinati alle chiese parrocchiali, a cui si rivolgevano sostanzialmente gli strati inferiori della popolazione. Questo elemento di differenziazione sociale viene a perdersi dopo la peste del 1348, quando gli Agostiniani e i Francescani cominciarono a ricevere donazioni anche da persone di modesta estrazione.

33 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, c. 7r.

34 Tommaseo-Bellini, I (1861), p. 543, *s.v. appropriazione*.

35 Cooper 2011, pp. 104-107; Cooper 2014, pp. 57-59.

36 Archivio Segreto Vaticano, Fondo Veneto I, 16514 (4 gennaio 1330), in Cooper 2011, pp. 104-105.

37 L’iscrizione era già nota a Pilo Turi (1980, pp. 122, nota 3); è stata ripresa e commentata più di recente da Michele Bacci (2000, pp. 356-357, nota 62, alle cui pagine si rimanda per una casistica più ampia riguardo iscrizioni poste a memoria di donazioni da parte di privati all’interno delle chiese e dei complessi conventuali), e Damien Cerutti (2012, pp. 55-56, 77).

38 Sull’assetto trecentesco della chiesa di San Francesco a Pistoia si veda De Marchi 2012, ma anche Andreini-Cerrato-Feola 1993 e Neri Lusanna 1993.

39 Si veda Loughman 2008, pp. 139-141. Sulle committenze degli Alberti a Firenze e nei suoi dintorni nella seconda metà del Trecento si vedano anche Chabot-Pirillo 2009, i contributi in *Agnolo Gaddi* 2014, e De Benedictis 2015. 40 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Colle Val d’Elsa*, c. 3r-v. Nuti poi mette in dubbio che tale tavola fosse mai stata eseguita, a meno di non identificarla con un Crocifisso che ai suoi tempi si trovava nel Capitolo ma che era stato in precedenza sull’altare maggiore; per quest’opera l’erudito francescano riporta la vulgata, diffidandone fra le righe, che sia opera di Cimabue.

41 San Francesco di Pisa è stata recente oggetto di interesse da parte di Donal Cooper e Linda Pisani: rimando ai loro contributi in *Giotto e compagni* 2013, pp. 79-97, oltre a Cooper 2011, pp. 102, nota 46, e 106-107; Cooper 2013a, Cooper 2014, pp. 52-53, e comunicazione orale dal titolo *Studi sulle cappelle e sull’arredo di San Francesco a Pisa – I*, in *Arte per i Francescani: ricerche in corso* (Firenze-Padova 23-24 maggio 2011); la parte complementare

di quello studio, *Studi sulle cappelle e sull’arredo di San Francesco a Pisa – II*, fu presentata contestualmente da Linda Pisani, così gentile (come era consueto per lei) da mettere a mia disposizione il materiale da lei approntato.

42 Vasari, 1568, ed 1966-1987, II, p. 206.

43 Sull’aspetto stilistico si rimanda alle considerazioni espresse nel capitolo IV.

44 Ladis 1982, p. 14, nota 4.

45 Pisani, comunicazione orale 2011.

46 Pisani, comunicazione orale 2011. Ladis segnalava l’iscrizione della vetrata come perduta, ma trascritta ne *I Francescani in Toscana*, manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro (MS 1,686, c. 28v), in una versione leggermente diversa e che non pare esente da errori: “Hoc opus fecerunt fieri heredes honoribilus civicus Gerardi et Bonacursi Gambacorte pro animbus eoru(m) A.D. 1342”. Una terza iscrizione, secentesca, si trova ancora murata nella cappella e ricorda che la vetrata fu realizzata dalla nobile famiglia Gambacorti nel 1342 e che venne restaurata nel 1685.

47 Tale ingerenza rimane piuttosto rara; nella maggior parte dei casi era il capitolo del convento a stabilire le intitolazioni delle cappelle e i temi che le illustrassero: è nota la *querelle* di un secolo e mezzo dopo tra Francesco Sasseti e i Domenicani di Santa Maria Novella, che non concessero al ricco banchiere di far decorare la loro cappella maggiore con le storie del fondatore dei Minori, provocando il trasferimento della donazione in Santa Trinita, dove Ghirlandaio affrescherà appunto le celebri *Storie di san Francesco*.

48 Il testamento (Archivio Arcivescovile di Pisa, *Executiones Testamentarii*, 1.1, c. 177) è stato pubblicato parzialmente da Donal Cooper (2011, p. 106, nota 57), e riportato più estesamente da Linda Pisani (comunicazione orale 2011).

49 Si veda Cooper 2011, pp. 105-106, nota 56; il documento è stato trascritto da Giovanni Freni (2000, II, pp. 173-175).

50 Cannon 2013, pp. 299-301, 316.

51 Troncato di nero e d’argento, alla palla del secondo nel primo, caricata della croce di rosso.

52 Lo si evince da un sepoltuario quattrocentesco della chiesa, che consente di mettere in relazione moltissime lapidi e nomi con le decorazioni e gli spazi della chiesa. Tale documento, già utilizzato da Lisa Santolomazza (2008), è stato indagato a più riprese da Giacomo Guazzini (2014; in c.d.s.), che ringrazia per le informazioni in merito. Si veda anche De Marchi 2012.

53 ASPTFMC, Firenze, ms. 7, *Nota di tutte le iscrinzioni che si trovano nella chiesa, nelle cappelle, sagrestie, piazza, chiostro e convento di San Francesco a Pisa*, Lapide n. 1. Il manoscritto mi è stato gentilmente reso noto da Linda Pisani, cui lo aveva segnalato Donal Cooper.

54 Nel 1349 i Domenicani fiorentini concedono alla famiglia Tornaquinci, con cui era imparentato il priore Jacopo Passavanti, di apporre i propri stemmi nella cappella maggiore, ma non di seppellirvi i propri morti. Lo stesso Passavanti nel 1357 sarà seppellito appena fuori dal vano. Tali informazioni si ricavano dal cosiddetto *Liber novus*, redatto tra il 1365 e il 1400 circa, che compendia un documento andato perduto: sembra tuttavia di poter dedurre che le pitture dell’abside, destinate a rappresentare le storie della Vergine e del Battista (eseguite dall’Orcagna ma di cui restano soltanto i busti dei profeti che ornavano i costoloni della volta, oggi staccati ed esposti nel museo adiacente), fossero state realizzate, o almeno avviate, subito prima del 1349, grazie alle elargizioni dei Tornaquinci e su ordine del Passavanti. In particolare potrebbero essere state eseguite in seguito alla morte nel 1345 di Cecca Tornaquinci, madre del priore, che venne sepolta nel convento. I Tornaquinci non dovevano essere gli unici patroni della cappella maggiore del convento domenicano fiorentino, se è vera la notizia tramandata dal Seicento, che nel 1350 l’Orcagna vi avrebbe dipinto anche gli stemmi dei Ricci. Su questi temi si vedano Cannon 2013, pp. 300-301; Ravalli 2015b, pp. 186-192. Sulla base dello stesso passo del *Liber novus* Gert Kreytenberg (2000, p. 71) argomenta che le pitture debbano essere successive a tale data.

55 La posizione delle tombe degli Alberti in Santa Croce si può ricostruire in base al sepoltuario del 1439 (ASFi, Manoscritti, 619), e dalla sua copia aggiornata al 1596 (ASFi, Manoscritti, 618, cc. 53r e 60r). Gli uomini della famiglia erano sepolti nell’area compresa tra l’altare maggiore e il coro dei frati, che occupava le prime due campate della navata centrale (partendo dal transetto), mentre le donne tra lo stesso coro e il tramezzo che si trovava nella prima metà della campata successiva. Su questo si veda da ultimo Loughman 2008, pp. 139-141. Gli affreschi con le *Storie della Vera Croce*, pure commissionati dagli Alberti, vennero eseguiti da Agnolo Gaddi soltanto molti anni dopo, ma non c’è unanimità sul momento preciso della loro realizzazione: per un riepilogo della vicenda critica si veda Cipollaro 2009, pp. 74-83, con una proposta di datazione successiva al 1385. Tra i contributi più recenti, la datazione al 1374-1377 circa del ciclo agnolesco ventilata con prudenza da Anna Maria Bernacchioni (2014), in forza dell’assenza di riferimenti nei documenti della famiglia Alberti dopo tale anno, pare troppo anticipata per lo stile dei murali; convince invece la proposta di Sonia Chiodo nello stesso volume (2014), basata su considerazioni stilistiche e storiche, di datare le *Storie della Vera Croce* tra 1382 e 1387 circa, seguendo così l’indicazione di Boskovits (1968, p. 211).

56 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, c. 8v.
 57 Si veda Cooper 2011, pp. 105-106, nota 56. «Ma per tornare ai nostri due Memmi sanesi, lavorò Lippo, oltre alle cose dette, col disegno di Simone una tavola a tempera che fu portata a Pistoia e messa sopra l’altar maggiore della chiesa di S. Francesco, che fu tenuta bellissima» Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, p. 198.
 58 Bagnoli 1999, p. 151, nota 184.
 59 Per una sintesi si veda Albizi 2009.
 60 La sequenza iconografica del registro principale con i due san Giovanni ai lati di Maria, seguiti da Paolo, che si volge con decisione verso la propria sinistra e che quindi più facilmente doveva stare a destra, e Pietro dalla parte opposta, con i due santi francescani a chiudere, è stata proposta da Mallory 1974, p. 194, fig. 11, e M. Laclotte, in *Retables italiens* 1978, pp. 18-20, cat. 8, e sembra funzionare meglio rispetto a quella più recente di Miklós Boskovits (in *La Collezione Salini* 2009, I, pp. 144-151) che voleva i due san Giovanni entrambi sul lato sinistro, mentre dall’altra parte si sarebbero trovati Pietro e Paolo. Si rimanda comunque al contributo di Boskovits per una disamina della vicenda critica del complesso.
 61 Sulle vicende dei frati minori a San Gimignano si veda la ricostruzione storica di Razzi 2009.
 62 Si veda Brogi 1897, p. 158. Gli altri pezzi dovettero essere venduti prima della stesura dell’inventario, forse proprio quando i frati si trasferirono a Colle, dal momento che almeno la *Madonna col Bambino* risulta entrata nelle collezioni prussiane già nel 1843 (Boskovits 1988, p. 75).
 63 Bagnoli 1995, p. 23 e, più diffusamente, Bagnoli 1999, p. 151, nota 184: in questa occasione lo studioso rifiuta, sulla scorta anche di altri pareri precedenti, la *Madonna* berlinese come elemento centrale del polittico di San Gimignano, perché mostrerebbe uno stile più avanzato nel tempo rispetto ai santi laterali e alle cuspidi.
 64 Cooper 2014, p. 61, nota 47. Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Colle Val d’Elsa*, c. 5r) riteneva che la tavola provenisse dall’altare che ai suoi tempi era intitolato alla Concezione, il terzo a sinistra a partire dal maggiore, eretto nel 1594: «Nota che prima in questo altare credo ci fusse quella tavola, ch’è hora in refettorio sopra la credenza. Nella quale è dipinta la Vergine col Figlio, alla destra S. Gio(vanni) Battista, e più lontano S. Francesco, pare col cap(p) uccio attaccato, non si vede però piramide. Alla sinistra S. Gio(vanni) Evangelista, e più lontana S. Maria Maddalena. È pittura forse la più antica che sia in Convento, in oro. Vi sono le lettere infrascrittea piedi nella cornice. JX amenis quem Christus lenis nullis velit angere penis Anno Domini millesimo ducentesimo septuagesimo se siano rabbeschi o lettere non si conosce così nel principio non si intende che cosa voglia dire». Anche l’altare della Concezione dev’essere una destinazione di ripiego per un’opera che molto verosimilmente era nata per il primo altare maggiore della chiesa valdelsana (si veda anche più avanti nel testo).
 65 M. Boskovits, in *La Collezione Salini* 2009, I, pp. 144-151. In questa sede, a differenza di quanto espresso in precedenza (Boskovits 1988, p. 75), lo studioso tornava ad accettare l’ipotesi che la tavola centrale fosse effettivamente la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino. Sulla divisione delle mani di Simone e di Lippo nell’*Annunciazione* degli Uffizi si rimanda alle considerazioni dello stesso Boskovits (1986) e di Andrea De Marchi (2006); sulla *Madonna del Popolo* si vedano almeno E. Avanzati, in *Simone Martini* 1985, p. 86, cat. 11, e i bei confronti con gli affreschi di San Gimignano in Bagnoli 2009, pp. 397-399, 404.
 66 Si veda Neri Lusanna 1993, p. 86. L’opera si trovava ancora in chiesa, all’altare della famiglia Pagani, nel 1569, mentre nel Settecento compare nel refettorio.
 67 *Ibid.* La studiosa riteneva che il registro principale fosse formato da Pietro e Paolo ai lati della Vergine, Francesco e Ludovico più esterni, mentre nel registro superiore avrebbero trovato posto il Battista, Jacopo e le due sante.
 68 De Marchi 2012, pp. 19-22, che spiega la presenza nel registro principale della Maddalena, a scapito di santi più importanti relegati nelle cuspidi, con la dedicazione alla santa della prima chiesa dei Minoristi pistoiesi, rimasta in piedi fino quasi alla metà del Trecento mentre procedevano i lavori del nuovo edificio iniziati nel 1289. Per un riepilogo sulle tavole e sulla loro ricomposizione si veda Gordon 2011, pp. 356-363. Il gruppo del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia fu riunito per la prima volta da Curt H. Weigelt (1931).
 69 Sull’identificazione tra il Maestro della Madonna di Palazzo Venezia e Tederico Memmi ritorna adesso Andrea De Marchi (2012, p. 21).
 70 M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 452-458, cat. 69. Sullo stile di quest’ultima pala, commissionata dal segretario papale Roberto de Busto, e un tempo recante la data 1347, tornerò più avanti. Risulta di grande interesse che l’altare maggiore della stessa chiesa dei Francescani avignonesi fosse ornata da una pala di Simone Martini, firmata e datata 1343, come ha appurato Emma Capron (2017). Nel marzo del 1348 (*more senese*) Lippo è nuovamente documentato a Siena, dove acquista un terreno a nome della sorella Giovanna, vedova di Simone: Maginnis 2001, p. 191.

71 Si veda Neri Lusanna 1993, p. 288, nota 42: si conservano i documenti di pagamento tra 1343 e 1345.
 72 Sull’attività di Tederico si veda più avanti nel testo.
 73 Sul polittico di Casciana Alta si vedano, tra gli altri, A. Caleca, in *Mostra del restauro* 1971, pp. 22-25, cat. 5; Caleca 1976, pp. 49-50; L. Bellosi, in *Simone Martini* 1985, pp. 94-102; Freuler 1986; Polzer 2013, pp. 149-150. Sul polittico di San Paolo a Ripa d’Arno si veda più avanti nel testo.
 74 Il dipinto rimase in chiesa fino al 1942, quando fu trasportato nella Pinacoteca di Siena. Fu rimandato ad Asciano dieci anni dopo, al momento dell’istituzione del Museo di Arte Sacra nell’oratorio della Compagnia della Santa Croce, adiacente alla collegiata di Sant’Agata (si veda anche l’Introduzione). La sistemazione definitiva del Museo nelle sale di Palazzo Corboli risale al 2002 (*Palazzo Corboli* 2002, *passim*; Pagni 2012).
 75 Romagnoli *ante* 1835, III, p. 195.
 76 Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, pp. 255-256. Su Giovanni d’Asciano si rimanda al capitolo IV.
 77 Si vedano Moran 1976; Caleca 1976; Caleca 1977.
 78 I graffiti furono letti da Peleo Bacci (1927), ma la sua proposta di togliere al Barna le *Storie di Cristo* rimase a lungo inascoltata.
 79 Crowe-Cavalcaselle 1864, II, p. 111. Sugli affreschi quattrocenteschi staccati da San Francesco si veda il capitolo IV.
 80 Brogi 1897, p. 18; Berenson 1897, p. 148.
 81 *Mostra dell’antica arte senese* 1904, p. 309.
 82 Per un accurato vaglio della vicenda critica della *Madonna* ascianese fino al 1985 si rimanda a G. Damiani, in *Simone Martini* 1985, pp. 82-85, cat. 10. Sul *corpus* di pitture un tempo assegnate al Barna, che Boskovits (1983, p. 264) recensendo la mostra sul Gotico a Siena (1982), definiva «il problema più dibattuto della storia dell’arte senese di questi ultimi decenni», ancora non c’è unanimità di giudizio. Non potendo ripercorrerne le vicende critiche in questa sede, basti ricordare come gli studiosi si siano divisi tra:
 - coloro che hanno proposto una completa equivalenza tra il “Barna” e Lippo Memmi: Caleca 1977, p. 73; Boskovits 1983, pp. 264-265; Boskovits 1998, p. 196, nota 28; Tartuferi 1986, p. 86; Freuler 1986; De Marchi 2006, pp. 16-17; - coloro che l’hanno rifiutata: Polzer 1981; Polzer 1983; Polzer 2013; Martindale 1988, p. 58;
 - coloro che hanno voluto ricondurre le opere già del ‘Barna’ al fratello di Lippo Memmi, Tederico: Volpe 1976; C. Volpe, in *Il Gotico a Siena* 1982, pp. 186-187, cat. 66; De Benedictis 1979, pp. 14-16, 22-23, 79-80; M. Lonjon, in *L’Art gothique siennois* 1983; cautamente Previtali 1988, pp. 151-156; Alessi 2006c, p. 272;
 - coloro infine che hanno preferito, sulle indicazioni del Bellosi (1977, pp. 24 sgg.; in *Simone Martini* 1985, p. 98), parlare di “famiglia Memmi” o di Lippo e Tederico. Memmi: Bagnoli 1997, p. 34; Bagnoli 2009, pp. 391-412; G. Chelazzi Dini, in Chelazzi Dini-Angelini-Sani 1997, pp. 106-109; C. Alessi, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 117-118, cat. 36.
 83 Si veda Leone De Castris 2003, pp. 180-188; Alessi 2006a, p. 394; Polzer 2013, p. 160; M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 443.
 84 Bellosi 1977, ed. 2006a, p. 445; L. Bellosi, in *Simone Martini* 1985, p. 100. Le osservazioni di Bellosi, così come la datazione, erano condivise nello stesso catalogo da Alessandro Bagnoli, p. 61, cat. 7, e Giovanni Damiani, pp. 82-85, cat. 10, e sono state riprese più di recente da Cecilia Alessi (in *Palazzo Corboli* 2002, p. 117, con attribuzione alla “famiglia Memmi”, 2006a, p. 394, e 2006c, p. 273).
 85 In un documento rinvenuto da Alessandro Bagnoli (in *Simone Martini* 1985, p. 116, cat. 26), il 26 maggio 1333 gli Operai della pieve di San Gimignano chiedono ai Nove Governatori della città il denaro per realizzare sia le pitture sia le volte in muratura della chiesa, il che costituisce un imprescindibile *terminus post quem* per il ciclo di Lippo Memmi, che sarà stato dipinto anzi qualche tempo dopo, probabilmente tra il 1335 e il 1338 circa, datazione alla quale erano pervenuti per via stilistica già Volpe 1960, pp. 151-153, e Bellosi 1977, p. 20. Ciò si lega anche alla congiuntura storica interna alla bottega familiare di Simone Martini e i fratelli Memmi: partito il primo per Avignone, dove si trova già nel 1336, e montante il successo di Ambrogio e Pietro Lorenzetti nelle commissioni pubbliche a Siena, Lippo avrà potuto ben dedicarsi a un’impresa “di provincia”, eppure grandiosa, come quella di San Gimignano. Sull’opera nel suo complesso si veda adesso Bagnoli 2009, pp. 386-412 e *passim*.
 86 La raffinata tavoletta si trovava nella collezione di Joseph Lindon Smith a Dublin (New Hampshire) fino al 1913; passata nella collezione di John Jay Schieffelin, fu venduta in seguito da Sotheby’s il 22 gennaio 2004 (lot. 9), e acquistata da Richard Feigen, da dove è recentemente passata in una collezione privata. Fu avvicinata per la prima volta all’ambito dei Memmi da Bellosi (1977, p. 34), che indicava con una datazione alta, ancora entro il secondo decennio del Trecento; più di recente Laurence Kanter (in *Italian Paintings* 2010, pp. 42-48, cat. 13) ha proposto una datazione più avanzata, verso il 1330-1335. Si veda da ultimo anche A. Bagnoli, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 446.

87 De Marchi 2006, figg. 13-14.
 88 Si veda Da Morrone 1787-1793, III (1793), I, p. 314. Antonino Caleca (1976, pp. 51-53; 1977, pp. 60, 62, 68) ha sostenuto che questa data 1325 potesse essere frutto della lettura di un’iscrizione frammentaria MCCCXXV..., e che quindi l’esecuzione del polittico debba cadere tra 1325 e 1329.
 89 Per un riepilogo sulla ricostruzione del polittico si vedano M. Laclotte, in *Peinture italienne* 2005, pp. 156-157, cat. 192, e p. 242 per la ricostruzione; D. Parenti, in *Maestri senesi e toscani* 2008, pp. 28-37, cat. 2; M. Lonjon, in *Primitifs Italiens* 2012, pp. 200-207, cat. 24.
 90 M. Laclotte, in *De Giotto à Bellini* 1956, p. 2, cat. 2 («polyptyque d’Asciano»), seguito da Volpe 1960, pp. 149-150; De Benedictis 1974, p. 7; De Benedictis 1979, pp. 20, 79, per cui il complesso poteva provenire dalla chiesa pisana di Sant’Andrea Forisportam.
 91 L’idea che i *Santi in faldistorio* provengano dall’altare maggiore della chiesa vallombrosana di San Paolo a Ripa d’Arno a Pisa era stata avanzata una prima volta da Enzo Carli (1958, pp. 17-18), ma furono Mallory (1974 e 1975) e Bellosi (1974, p. 107, nota 100), a identificarlo con quello descritto in un passo vasariano, grazie al riconoscimento delle due tavolette del Lindenau Museum. Si deve allo stesso Mallory l’aggiunta della cuspidi centrale con il *Redentore benedicente* di Douai, mentre quella con la *Maddalena* di Avignone fu accostata al complesso dalla Lonjon (in *L’Art gothique siennois* 1983, pp. 142-144, cat. 43).
 92 D. Parenti, in *Maestri senesi e toscani* 2008, p. 36.
 93 Oltre che per ragioni stilistiche va considerato il fatto che la chiesa sancascianese, fondata nel 1304, dipendeva dai Domenicani di Santa Maria Novella di Firenze, per i quali Ugolino stava lavorando all’altare maggiore intorno al 1325: mi segnala il collegamento domenicano Nicoletta Matteuzzi, che ringrazio. Sull’opera si veda A. Galli, in *Duccio* 2003, pp. 380-383.
 94 Tra gli altri, Leone De Castris 2003, pp. 162-165, e 348-349, tra i si rimanda anche per un resoconto bibliografico sull’opera, oggi divisa tra il Fitzwilliam Museum di Cambridge (*San Gimignano, San Michele Arcangelo e Sant’Agostino*, inv. 552), una collezione privata fiorentina (*Santa Caterina d’Alessandria*), e il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (*Madonna col Bambino*, inv. 880).
 95 Sulla datazione del polittico già a Casciana Alta si rimanda alle considerazioni di Luciano Bellosi (in *Simone Martini* 1985, pp. 94-101, cat. 15) e ai confronti con le *Storie di Cristo* di San Gimignano mostrati da Gaudenz Freuler (1986).
 96 Si tratta di opere molto note. Il primo polittico realizzato da Simone Martini per Orvieto gli era stato commissionato dai Servi di Maria: se ne conservano oggi cinque pannelli nell’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (inv. P15e4). Da San Francesco proveniva il polittico con al centro la *Madonna col Bambino* oggi nel Museo dell’Opera del Duomo con il *Redentore benedicente tra due angeli* nella cuspidi, che tra i laterali contava almeno la *Santa Caterina* della National Gallery di Ottawa (inv. 6430) e nei pinnacoli i quattro tondi con *Profeti* del Musée du Petit Palais di Avignone (inv. 6-9). Del polittico di San Domenico, probabilmente l’ultimo in ordine di tempo realizzato per la cittadina umbra, rimangono, oltre alla firma e alla data entrambe parziali, cinque scomparti nel Museo dell’Opera del Duomo: la *Madonna col Bambino, san Pietro e san Paolo*, che dovevano trovarsi ai due lati della tavola centrale, *san Domenico e la Maddalena*, entrambi a sinistra, mentre sono perduti gli altri pannelli sulla destra e tutte le cuspidi. Mi limito a rimandare per comodità a Leone De Castris 2003, pp. 188-209, 353-357, con ampia bibliografia precedente.
 97 G. Previtali, in *Simone Martini* 1985, p. 28. Per una recente opinione diversa M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 441.
 98 I due pannelli furono resi noti da Klara Steinweg (1956) come laterali della *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 595) che a fine Ottocento si trovava nel Conservatorio femminile di San Bernardo a Montepulciano. Per un riepilogo si veda G. Damiani, in *Simone Martini* 1985, pp. 90-93, cat. 14.
 99 Si veda Boskovits 1988, pp. 76-79; la data compare sull’altra valva del dittico, il San Giovanni Battista della collezione Golovin a New York.
 100 Si veda ad esempio la soluzione di compromesso adottata da Ugolino di Nerio nel polittico per Santa Croce, nel cui registro principale i santi sono tagliati ben sotto la vita e gli archi sono a sesto lievemente acuto, ma ancora lisci e privi di decorazioni in gesso dorato, mentre nel registro superiore gli apostoli sono inseriti in archeggiature trilobe e molto slanciate in verticale.
 101 Su quest’opera De Marchi 2006, pp. 16-17, con bibliografia precedente.
 102 Si veda Bagnoli 2009, pp. 404-409, 429-430, nota 57.
 103 Si veda Berenson 1897, p. 45.
 104 Si vedano almeno le aperture di Boskovits 1986. Del resto anche l’idea di un Simone Martini completamente disinteressato alle questioni spaziali nella seconda parte della sua vita è ormai superata. In formato ridotto sembra quasi di rileggervi, a distanza di un secolo ed *en reverse*, l’omerica questione “Giotto-Non Giotto”. Prendo a esempio un recente contributo di Joseph Polzer (2013) in cui, sulla base delle stesse osservazioni sulle differenze tra le figure

di San Gimignano fatte da Freuler (1986), ma anche da Brandi (1928) e da Faison (1932), e con l’aggiunta dell’analisi sui punzoni e sui motivi decorativi, si arriva a stabilire che la maggior parte del ciclo sangimignanese sarebbe opera di Tederico Memmi, e che a Lippo spetterebbero solo parti marginali, come il volto del Cristo crocifisso o il gruppo delle donne che guardano verso l’alto nella stessa scena; a terza mano, forse il Barna, documentato come pittore nel 1340 (ma a Siena, cfr. Delgado Ventroni 1972, p. 9) sarebbe responsabile di alcune scene del registro superiore, come l’*Entrata di Cristo in Gerusalemme*. Polzer mette in relazione la maggior parte del ciclo con molte delle figure del *Trionfo di san Tommaso* di Pisa (ma non il protagonista), con la *Madonna* di Asciano e con la *Crocifissione* conservata al Louvre (inv. R.F.1984-31), ritenendo il patetismo, il coinvolgimento dei personaggi nella storia, i gesti e le espressioni di quest’ultima tavola inconciliabili con la serena e raffinata dolcezza delle opere di Lippo, tra cui la *Madonna* del Metropolitan Museum di New York (inv. 43.98.6, ex collezione Griggs), che con la *Crocifissione* parigina costituiva un dittico. Peccato che quest’ultima, sia opera di Simone Martini (De Marchi 2006, pp. 18-19)! A proposito della tavola del Metropolitan Museum, databile al 1340 circa, il san Francesco dipinto a fianco del gruppo centrale, di fronte al Battista in posizione d’onore, insieme alla presenza di santa Chiara e san Ludovico di Tolosa tra i santi a mezzo busto dipinti nelle arcate inferiori, fa pensare che si tratti di un oggetto destinato alla devozione privata di un membro dell’Ordine francescano, aggiungendo un ulteriore ancorché piccolo tassello al legame tra Lippo e i Minori nella fase avanzata della sua carriera.
 105 M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 455.
 106 Bagnoli 2009, p. 404.
 107 Volpe 1960, p. 154.
 108 La stessa opera eponima, la *Madonna col Bambino* già in collezione Straus a New York e oggi nel Museum of Fine Arts di Houston (inv. 44.564), mi sembra chiaramente della stessa mano del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia.
 109 Per un riepilogo si rimanda a M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 452-458, cat. 69.
 110 Si aggiunga ancora il confronto suggerito da Volpe (in *Il Gotico a Siena* 1982, pp. 186-187, cat. 66) ed esplicitato da Bagnoli (in *Simone Martini* 1985, p. 58) tra la testa della Vergine e quella del piccolo dittico del Museo Horne di Firenze (inv. 55-56) [III, 24], la cui valva sinistra è stata ricondotta più di recente a Lippo da De Marchi (2006, pp. 17-19); l’altra valva, con il *Cristo passo*, è opera di Simone Martini. De Marchi individua in questo episodio un precedente della più nota collaborazione del 1333 per la pala di Sant’Ansano per il duomo di Siena, così come di quella per il dittico con la *Madonna* del Metropolitan Museum di New York (di Lippo) e la *Crocifissione* del Louvre (di Simone) citata più in alto (nota 104).
 111 La tavola della chiesa di Santa Caterina a Pisa fu eseguita quasi certamente in occasione della canonizzazione del *Doctor angelicus* nel 1323, episodio che dovette fornire le basi dottrinali per un soggetto di tale impegno e per un’impaginazione così originale, come già era accaduto nel 1317 quando Simone Martini aveva realizzato la tavola celebrativa di san Ludovico di Tolosa per i Francescani di Napoli e Roberto d’Angiò. Sull’argomento si veda da ultimo Cannon 2013, pp. 148-150; segnalo inoltre l’intervento di Giacomo Guazzini, *San Tommaso d’Aquino raffigurato da Simone Martini a Pisa e sue prime ripercussioni*, in *Simone Martini e il suo polittico per i domenicani di Pisa*, convegno internazionale (Pisa-Firenze, 27-28 aprile 2015) ideato da Maria Monica Donato, in cui è rilanciato con forza un coinvolgimento di Simone stesso nella progettazione di questa nuova iconografia, impreziosita da dettagli straordinari che sostanziano l’eccezionalità nuovo santo domenicano, nonostante che l’esecuzione debba essere ascritta *in toto* a Lippo Memmi. Ringrazio Giacomo Guazzini per aver gentilmente messo a mia disposizione il materiale presentato in quella occasione (in cui notava la distonia del frate domenicano in basso a destra, frutto di un curioso intervento di rifacimento antico assegnato a Francesco Traini: cfr. anche Guazzini 2013 [2016], p. 140, nota 15). Quanto all’elaborazione della figura di Tommaso d’Aquino nelle pale dipinte, la prima attestazione giunta fino a noi della sua elevazione nel registro principale, al livello dei più venerati apostoli e protomartiri, è quella del polittico di Lippo Memmi per l’altare di Santo Stefano nel Duomo di Pisa, in cui è preso a modello quella inserita da Simone Martini nella predella del polittico di Santa Caterina, prima ancora della canonizzazione. Come ipotizzato da Joanna Cannon (1982, p. 87; 2013, p. 182) un altro precedente doveva trovarsi in uno dei perduti pannelli del polittico di San Domenico a Orvieto, sempre di Simone.
 112 Per gli stessi motivi non seguì il ragionamento che assegna a Tederico la *Santa Fina* affrescata su un pilastro che si addossa alla controfacciata della collegiata di San Gimignano *en pendant* con la *Santa Caterina* in cui è riconosciuto il primo numero del catalogo di Lippo (Israëls 2015, p. 441). Pubblicate da Enzo Carli (1963) in relazione alla giovinezza di quest’ultimo, alcune differenze – più molle nelle carni e regolare nel volto la *Santa Caterina*, direttamente confrontabile con gli angeli della *Maestà* del Palazzo Comunale (1317); più chiusa nei profili e più umoristica nell’espressione la *Santa Fina*,

da leggersi accanto ai personaggi protetti dal manto della *Madonna dei Raccomandati* di Orvieto – portavano Previtali (1988, pp. 151-152) a vedere nella *Santa Fina* l'intervento di un collaboratore, ma ancora nell'ambito della bottega familiare di Memmo di Filippuccio. Giusta l'attribuzione a Lippo della *Santa Caterina* (tra gli altri si veda Bagnoli 1999, pp. 105-121), la presenza di Tederico – di cui nulla sappiamo fino al 1341 – al fianco del padre e del fratello è certamente possibile già a queste date (Bagnoli 2009, pp. 385-386; Spannocchi 2009, p. 446 e 456, nota 4, cui si rimanda anche per un riepilogo più accurato della vicenda critica dei due affreschi), ma ciò non implica che la figura meno allineata allo stile di Lippo sia automaticamente opera sua, in mancanza di quelle controprove stilistiche che la *Madonna Berenson*, troppo lontana per epoca e soprattutto per concezione, non può fornire. Per me restano validi i confronti tra l'affresco sangimignanese e i volti delle donne della *Madonna dei Raccomandati* firmata dal titolare della bottega, che ne fu in gran parte responsabile.

113 ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, cc. 8v-9r. La lacuna al centro di questo passo doveva contenere la descrizione della riquadratura moderna della tavola, secondo il gusto rinascimentale: si tratta di tre righe cancellate con un forte tratto a penna nera. Quanto si riesce a leggere è: «Gli habiti delle Immagini di S. Francesco e di S. Antonio... / erano effigiati ... / ... piramide, ma modernamente ... / ... etta, ma ciò non / ... li riguarda: [non si ?] conosce la primiera forma».

114 Siccome gli affreschi della cappella, fondata dai Bandinelli nel 1361 (si veda *infra*, capitolo I, p. 61, e IV, pp. 157-158), sono di Bartolo di Fredi, possiamo ipotizzare che a lui spettasse anche l'ancona dell'altare, sebbene al momento nessun dipinto del suo *corpus* con una datazione al settimo decennio sembra identificabile con uno degli scomparti di quest'opera perduta.

115 Si veda il capitolo I.

116 Si veda Cooper 2014, pp. 56-57. Sull'opera si veda anche S. Giorgi, in *Duccio* 2003, pp. 46-49, con bibliografia precedente.

117 Cannon 2013, pp. 139 e ss.

118 La mensa dell'altare attuale di San Francesco ad Asciano risale al XVIII secolo, e non può dunque fornire indizi sulle dimensioni complessive del polittico trecentesco, come invece è avvenuto con l'Altare di San Francesco a Sansepolcro in relazione al polittico *double-face* del Sassetta (*Sassetta* 2009, pp. 161-165); al contrario nel caso di San Francesco a Pisa la larghezza dell'altare è uno degli elementi che aiuta a escludere che le *Stimmate di San Francesco* di Giotto del Louvre possa essere nata come pala d'altare (cfr. Cooper 2013b, pp. 702 e 712, nota 108). Tuttavia il confronto con i polittici elencati nel testo può dare qualche indicazione: quello di Ugolino di Nerio oggi a Williamstown misura 341 cm; quelli di Simone Martini per Santa Caterina a Pisa e per i Domenicani di Orvieto rispettivamente 340 cm e 350 cm (si tralasciano quelli di Ugolino per Santa Maria Novella, oggi perduto ma che doveva avere una larghezza di ben 440 cm – dalla misura del paliotto serico di Jacopo di Cambio – e per Santa Croce, di 428 cm circa, che costituiscono eccezioni dovute alla straordinaria monumentalità delle due chiese): per un riepilogo su questi argomenti si veda Cannon 2013, pp. 143-144. Nell'ancona pisana di Simone la tavola centrale misura 64 cm sui 340 totali, mentre quella di Asciano (che è leggermente resecata sui lati) 51: pur tenendo presente che non necessariamente i rapporti tra il centrale e i laterali debbano essere costanti, potremmo ipotizzare che l'epittico di Asciano avesse un larghezza totale compresa tra i 270 e i 300 cm.

119 Al centro del registro superiore Jacopo di Mino colloca l'*Annunziatazione*, secondo il modello di Pietro Lorenzetti per la Pieve di Arezzo (riproposto anche nel più avanzato polittico di San Giusto, oggi nella Pinacoteca di Siena, inv. 50), che per altro ebbe un seguito relativamente circoscritto rispetto alla più frequente Crocifissione.

120 Il polittico – di cui non si conosce l'altare originario – era conservato nel Museo dell'Opera di Santa Croce (inv. 8) fino all'alluvione del 1966, in seguito alla quale fu ricoverato all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Vasari lo ricordava sull'altare Covoni, dedicato a San Silvestro; sulla base delle analisi sul viraggio dei pigmenti gli stemmi della predella sono stati ricondotti invece alla famiglia Canigiani da Paola Valentina Tonini, che ha suggerito che il committente potesse essere Ser Francesco di Simone Canigiani, sepolto nel chiostro della basilica francescana. Sull'opera si veda M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 182-183. San Giovanni Evangelista, subito alla sinistra della Vergine, è ritratto in età senile, come è più comune in area fiorentina, mentre a Siena in ambito simoniano, prevale di gran lunga il tipo giovanile (L. Bellosi, in *Simone Martini* 1985, p. 100). La destinazione minoritica è ribadita da san Francesco nel registro principale (dall'altro lato un santo apostolo, forse Simone), da sant'Antonio da Padova nel registro superiore e da santa Chiara e san Ludovico di Tolosa nella predella. Anche in questo caso al livello delle cuspidi il Redentore benedicente è affiancato da san Pietro e san Paolo, mentre all'estremità destra c'è un angelo. La predella presenta invece al centro il Cristo in pietà tra un santo apostolo e santa Caterina, oltre ai due santi francescani alle estremità.

121 Nulla sappiamo di eventuali altri registri del polittico di Asciano, forse all'epoca del Nuti già mancanti, ma dovevano esserci quantomeno delle

cuspidi timpanate sopra i santi principali, presenti in molti se non in tutti gli altri esempi coevi.

122 Per la datazione del polittico del Maestro di Città di Castello si veda A. Bagnoli, in *Duccio* 2003, pp. 315-326. Più di recente Miklós Boskovits (2016a, NGA Online Editions, https://purl.org/nga/collection/artobject/46176 ("Master of Città di Castello/Maestà, *Madonna and Child with Four Angels*"), seguito da Andrea De Marchi (comunicazione orale), ha sostenuto l'identificazione dei *corpora* del Maestro degli Albertini e del Maestro di Città di Castello.

123 Per il rapporto tra le due opere e le notizie sulle rispettive provenienze si veda Cannon 1994, pp. 58-59. Sulla datazione del polittico di Ugolino: A. Galli, in *Duccio* 2003, pp. 374-375.

124 A questo proposito si veda anche la rassegna offerta da Joanna Cannon (1994, pp. 52-61).

125 Si veda A. Galli, in 2003b, pp. 374-375.

126 Si veda L. Bertolini Campetti, in *Museo di Villa Guinigi* 1968, pp. 140-141. Per un riepilogo sull'opera Donati 2009, pp. 68-69, dove però è indicato tra i santi della predella anche Francesco, che invece non compare.

127 Le dimensioni raggiungerebbero circa 314 cm: Cannon 1994, p. 53. Massimo Ferretti (1976, p. 33, nota 9) aveva provato a collegare a questo complesso la cosiddetta *Madonna Schiff*-Giorgini, pubblicata come Duccio dal proprietario a inizio Novecento con l'indicazione di provenienza dal complesso minoritico lucchese; lo studioso notava come le diverse opere di Ugolino ricordate a Lucca avessero potuto far pensare al Vasari a un'attività di Duccio in quella città. Negavano l'accostamento Laurence Kanter (1981-1982, p. 28, nota 34) che proponeva di individuare il centrale dell'eventuale polittico nella cosiddetta *Madonna* Tadini, e Angelo Tartuferi (1998, p. 44), per il quale la *Madonna Schiff* mostrerebbe un livello qualitativo inferiore rispetto a Ugolino, oltre alla considerazione che più probabilmente l'opera costituisse un gradino autonomo (su questo elemento cfr. Boskovits 1992, pp. 427-428, 436-437, nota 38).

128 L'opera fu resa nota da Pope-Hennessy (1962) al momento dell'acquisto da parte dei Clark. Si rimanda anche a Cannon 1994, pp. 52-61 per un inquadramento nell'ambito della produzione di polittici francescani da parte di Ugolino di Nerio.

129 Si veda Gardner 1988, p. 174, nota 17. L'ipotesi era già stata lanciata da Christa Gardner von Teuffel (1979, ed. 2005, p. 139, nota 68) e in seguito avallata da Joanna Cannon (1994, p. 54). A sostegno si potrebbe aggiungere che la prima cappella a sinistra della maggiore era dedicata a sant'Andrea, che nel polittico di Williamstown compare in posizione d'onore.

130 Riprendo queste considerazioni da De Marchi 2009b, pp. 129-152.

131 Per un riassunto sull'arte di Ugolino si vedano Kanter 1981-1982; A. Galli, in *Duccio* 2003, pp. 374-375; M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 603.

132 L'endiade Pietro e Paolo è un altro tema iconografico ricorrente nelle opere che abbiamo passato in rassegna: la ritroviamo nel registro principale del polittico a Williamstown, in quello di San Gimignano, e in quello forse proveniente da Pistoia; nelle cuspidi è invece presente a Cleveland, Sarteano, Pienza e Firenze (polittico Canigiani).

133 Sul polittico di Santa Croce si vedano da ultimo Strehlke 2004, pp. 430-436, cat. 84; Weppelmann 2005, pp. 26-50 e 164-175; Gordon 2011, pp. 430-477. Si conservano i seguenti pezzi: - del registro principale *San Giovanni Battista*, *San Paolo* e *San Pietro* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635); pennacchi della tavola centrale (non conservata) con *Angeli* (Los Angeles, Los Angeles County Museum, William Randolph Hearst Collection, inv. 49.17.40); pennacchi di altre due tavole del registro principale (san Francesco e san Ludovico, non conservati) con coppie di *Angeli* (Londra, National Gallery, inv. NG 3378, 6486); - del registro superiore *San Matteo* e *san Giacomo minore* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635E); *San Bartolomeo* e *sant'Andrea* (Londra, National Gallery, inv. NG 3473); *San Giacomo maggiore* e *san Filippo* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635C); *San Simone* e *san Taddeo* (Londra, National Gallery, inv. NG 3377); *San Mattia* e *santa Elisabetta d'Ungheria* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635D); - delle cuspidi i profeti *Isaia*, *David*, e *Mosè* (Londra, National Gallery, inv. NG 3376, 6485, 6484); *Daniele* (Fildelfia, Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection, inv. JC, cat. 89); - della predella *Ultima cena* (New York, Metropolitan Museum, Lehman Collection, inv. 1975.1.7); *Cattura di Cristo* (Londra, National Gallery, inv. NG 1188), *Flagellazione* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635A); *Salita al Calvario*, *Deposizione dalla Croce*, (Londra, National Gallery, inv. NG 1189 e 3375); *Deposizione nel sepolcro* (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1635B); *Resurrezione* (Londra, National Gallery, inv. NG 4191).

134 M. Israëls, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 188-192, cat. 21. Ai lati della Madonna col Bambino c'erano san Giovanni Battista e un santo vescovo in posizione d'onore, forse Regolo o Biagio, entrambi venerati in città, mentre sull'esterno san Francesco e Maria Maddalena; anche in questo caso al livello delle cuspidi troviamo san Pietro e san Paolo, e più all'esterno san Giacomo e san Ludovico di Tolosa. La *Madonna col Bambino* si trova nel Museo Diocesano di Pienza dal 1984; proviene dalla

cappella del Seminario Arcivescovile, cui era giunta dalla adiacente chiesa di San Francesco. Oltre alle considerazioni stilistiche, le indagini radiografiche hanno permesso di precisare la corrispondenza con i santi laterali conservati con le rispettive cuspidi nella collezione Berenson di Villa I Tatti a Settignano, tutt'ora montati in un incongruo *pastiche*, il cosiddetto Polittico Toscanelli (M. Israëls, ivi, pp. 645-649, cat. III). Di questo la Israëls ha individuato la possibile provenienza anche per gli altri elementi: la cuspidi, opera di Pietro Lorenzetti che oggi mostra il *Redentore* era in origine un *San Marco* e si trovava sul primo pannello a sinistra del polittico di Monitcchiello (M. Israëls, ivi, pp. 379-383, cat. 54); la *Madonna col Bambino*, ricondotta a Niccolò di Segna, è stata individuata quale centrale del polittico che si trovava sull'altare maggiore della chiesa di San Maurizio a Siena (M. Israëls, ivi, pp. 500-504, cat. 80).

135 Già Cecilia Alessi (2006a, p. 399) ipotizzava che potesse trattarsi di un membro della famiglia Tolomei, in virtù degli stemmi della cappella maggiore.

136 In contesti più monumentali, come Santa Croce a Firenze (ma vale anche per Santa Maria Novella), i diritti di patronato sull'altare maggiore sono separati da quelli sulla cappella retrostante: si veda più in alto nota 54.

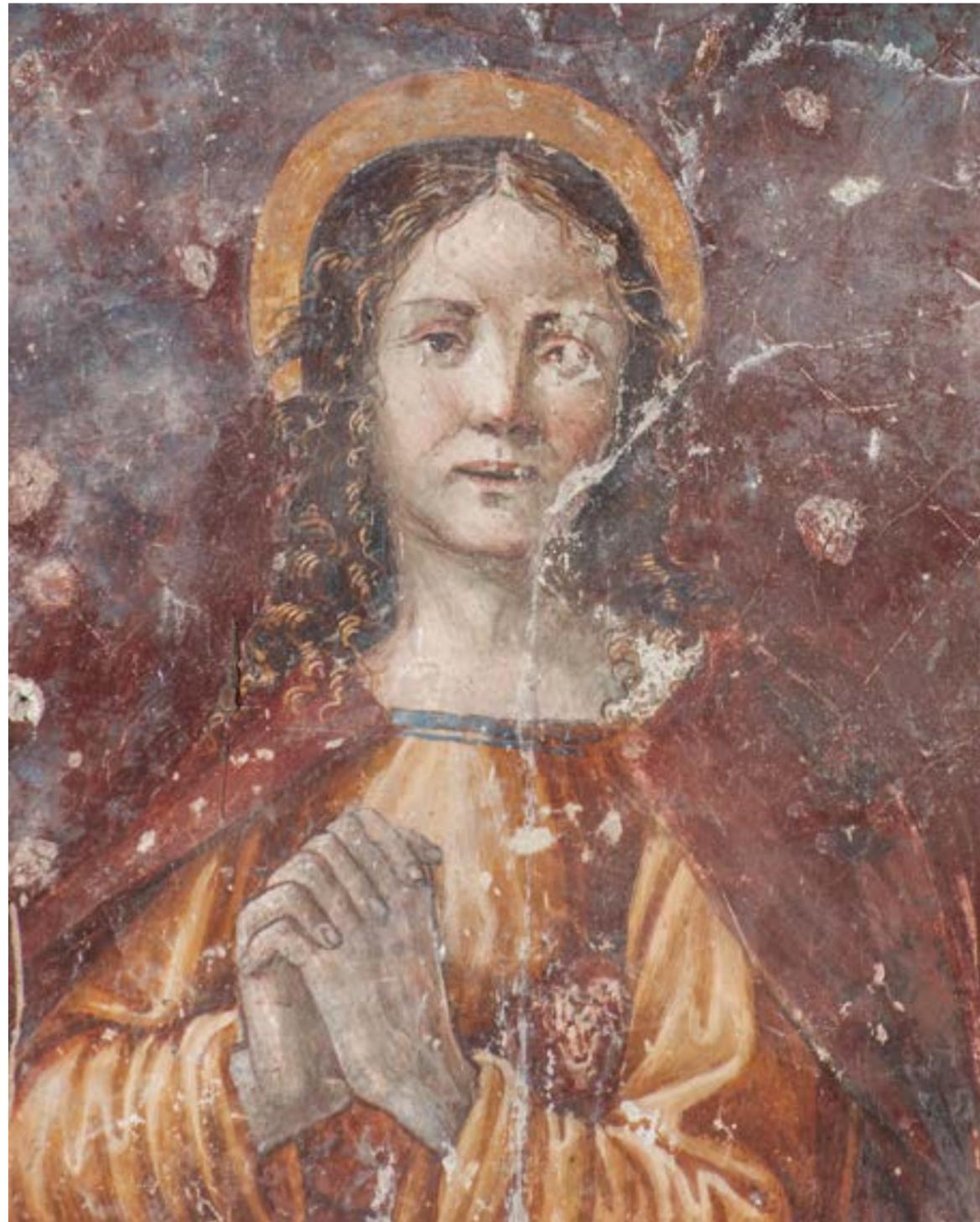
137 «[La Cappella] Riceve il Lume da una Invetriata, che essendosi guasta fu racconcia nel 1575 restando in parte dipinta con le immagini di S. Francesco e d'una Santa» (ASPTFMC, Nuti 1664-1668, *Asciano*, c. 8v).

138 La già citata tavola di Ugolino di Nerio per la chiesa della Misericordia di San Casciano Val di Pesa, con il donatore sulla destra, o la *Madonna col Bambino* di Segna di Bonaventura del Museo di Lucignano, proveniente da San Francesco, con «monna Muccia moglie del fu Guerrino Ciantari»

inginocchiata in basso, costituiscono un riscontro in tal senso. Lo stesso vale se confrontiamo la *Maestà* di Lippo a San Gimignano, con Nello di Mino Tolomei raffigurato quasi delle stesse dimensioni delle figure sacre, e quella di Simone Martini a Siena, dove trova spazio esclusivamente la celebrazione della città nel suo insieme. D'altro canto va ricordato come committenti laici comincino ben presto a farsi raffigurare ai piedi della *crux de medio ecclesiae*, la cui posizione sul tramezzo garantiva una forte visibilità per la congregazione dei laici: si ricordino i casi fiorentini della *Croce* del Maestro del Crocifisso Corsi proveniente dalla chiesa di San Pier Scheraggio (oggi alla Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 463), del secondo decennio del Trecento (A. Tartuferi, in Boskovits-Tartuferi 2003, pp. 140-144, cat. 25), e della grande *Croce* per i Salvestrini di San Marco, iniziata forse ancora nella bottega di Giotto e realizzata intorno al 1339 (Utari 2013, cui si rimanda per la dibattuta questione attributiva; si aggiunga solo De Marchi 2013, p. 64, con il rilancio dell'idea di Bellosi 2001, p. 31, che sia opera di Stefano Fiorentino, e De Marchi 2017, p. 47, nota 2, in cui si evidenzia la collaborazione di Puccio di Simone per i tabelloni laterali e il soppedaneo). Altrettanto vero è che la sacralità di cui era investita l'area della chiesa posta al di là della divisione costituiva un richiamo ancora più forte per i ricchi committenti che si facevano carico delle ingenti donazioni per l'arricchimento sfavillante degli altari e delle cappelle del transetto, e che quindi ancora più importante poteva essere farsi raffigurare all'interno di un polittico destinato a quello spazio (si veda da ultimo Cooper 2011, con bibliografia precedente).

139 L'atto è riportato dal Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Asciano*, c. 8v).

L'organizzazione dello spazio e la strategia delle immagini tra *ecclesia laicorum* ed *ecclesia fratrum*



IV.1. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare del san Giovanni. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

Gli affreschi di Jacopo di Mino del Pellicciaio

Nella cappella maggiore di San Francesco, all'angolo tra il coro e il pilastro di sinistra, alcuni lacerti di intonaco sono quanto resta di una zoccolatura a finti marmi aggiunta alla primitiva decorazione a velari [IV.2]. Una simile balza è presente anche in altri punti della chiesa, sia a destra, nella zona presbiteriale e verso il centro della navata, sia a sinistra, in corrispondenza del secondo altare barocco e nei pressi della controfacciata [IV.3], e costituisce il basamento dei santi raffigurati nell'ordine superiore. Si tratta di una campagna decorativa unitaria che è possibile attribuire a Jacopo di Mino del Pellicciaio e alla sua bottega, e che interessò navata e cappella maggiore; la data 1345 dell'appropriazione di quest'ultima da parte di Antonio Tolomei, che facilmente avrà comportato un riassetto visivo dello spazio a cominciare dall'apposizione degli stemmi familiari, si coniuga con i dati ricavabili dal percorso del pittore senese, attivo largamente per l'Ordine francescano.

La ricostruzione dell'attività di Jacopo di Mino si basa da un lato sulle notizie d'archivio e sulle due opere firmate – la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Martino a Sarteano del 1342, e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e santi* della Pinacoteca di Siena del 1362 –, dall'altro sulla creazione del Maestro degli Ordini da parte di Roberto Longhi nel 1955, incentrata sul riconoscimento della cultura senese degli affreschi della volta della cappella maggiore in San Francesco a Pisa, fino alla riunione dei due filoni operata da Luciano Bellosi nel 1972.¹

Tra le attribuzioni proposte da Bellosi in quella sede c'erano anche due santi affrescati in San Francesco ad Asciano [IX], una *Santa Barbara* con la tradizionale torre merlata, in ricordo di quella in cui fu rinchiusa, e un *San Bartolomeo* nella rara iconografia in cui reca in mano un piatto con la sua stessa testa (allusione alla decapitazione che subì dopo il più noto tormento dello scuoiamento), attorniato da tre bambini, verosimilmente beneficiati dalla sua intercessione.² Bellosi avvicinava il volto e l'acconciatura di santa Barbara [IV.4] alla Vergine nell'*Annunciazione* in Santa Maria degli Angeli a Città della Pieve, debitrice dei delicati modi martiriani e memmiani, e al san Giovanni Evangelista del trittico

proveniente da San Francesco a Sarteano (oggi anch'esso in San Martino), già messo in relazione con il sant'Ansano degli Uffizi di Simone, ponendo in risalto anche la capigliatura dei bambini con due cornetti all'ingiù come in quello della tavola del 1342 [IV.5, 24].

Gli stessi caratteri connotano la lunga serie di santi della stessa parete e almeno uno di quella di fronte, accomunati da una cornice che – per quanto frammentaria – intuimmo essere stata continua, con un ruolo unificante nell'organizzazione della superficie dipinta, e da iscrizioni con i loro



IV.2. Jacopo di Mino del Pellicciaio?, finti marmi. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete sinistra.



IV.3. Jacopo di Mino del Pellicciaio, finti marmi. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.4. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Santa Barbara*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.5. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Bartolomeo con tre bambini*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

nomi vergate nella stessa grafia. A metà della parete sinistra, a ridosso del primo altare, compare un *San Ludovico di Tolosa* entro un'edicola³ [IV.6] che mostra un'identità di mano palmare con il suo omologo della *Crocifissione tra angeli e santi* (il cosiddetto "Pianto degli Angeli") dell'oratorio di San Bartolomeo a Città della Pieve, già sala capitolare del locale convento francescano [IV.7-8]:⁴ sono sovrapponibili

il volto, la cocolla, il piviale fermato sul petto da una larga fibula circolare e la mitria che lascia intravedere due sottili strisce di capelli ai lati; identici le proporzioni della figura, il trattamento dell'incarnato e l'espressività contenuta eppure non immobile, grazie allo scarto dello sguardo. Nonostante la cattiva conservazione, si intuisce ancora lo spiccato intento decorativo assecondato dall'uso di lamine metalliche:



IV.6. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Ludovico protegge una bambina e sua madre; "Giovanni d'Asciano"?, Sant'Ivo di Bretagna e due angeli*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

del pastorale, ornato da un giglio di Francia, e della corona, posata per terra come simbolo della rinuncia al trono del Regno di Napoli del giovane Angiò, rimangono soltanto i profili, mentre sulla manica sinistra si intravedono le impronte della decorazione *ad rotas* del piviale, ancora conservata invece nell'affresco umbro. L'edicola mostra un'accentuata valenza architettonica, un carattere che Jacopo dovette soprattutto alla collaborazione con Taddeo Gaddi nella decorazione della volta pisana di San Francesco, dove, al netto delle figure dipinte dal senese, il sistema delle incorniciature rimanda al mondo dell'allievo di Giotto che coordinò – e firmò – l'impresa nel 1342 [IV.13].⁵ Gli archetti, i pilastri e i capitelli sono scorcianti per una visione dal centro dell'affresco [IV.9]; in alto le eleganti colonnine tortili coronate da capitelli fogliacei, sostengono una cornice aggettante che scandisce i piani di profondità, mentre in basso è notevole l'idea degli scalini modanati che giocano illusionisticamente con lo spazio reale.

Già nelle cornici della frammentaria *Maestà* proveniente dal chiostro di San Francesco a San Miniato (oggi nel

locale Museo Diocesano di Arte Sacra)⁶ e del "Pianto degli Angeli" di Città della Pieve, Jacopo aveva messo a frutto la lezione gaddesca, ma declinandola secondo un carattere meno rigoroso. Nel primo caso [IV.14] il fascione verticale acquista una tridimensionalità misurata dagli inserti cosmateschi posti nella faccia interna, mentre quello orizzontale è sorretto da grosse mensole empiricamente scorciate per una visione dal centro di questo tratto dell'affresco. Nel secondo [IV.15] un soffitto a cassettoni di sapore assiate sorretto da mensole aggettanti ha la funzione di far arretrare il campo figurato della *Crocifissione*, ma la striscia cosmatesca che corre subito sotto nega in un certo senso la forza dell'invenzione.⁷

Rispetto a queste prove l'intervento ad Asciano sembra variamente impegnato nella resa dello spazio. Lo vediamo nella serie dei santi della parete destra, a cominciare dal "trittico" compreso tra la cappella di Sant'Antonio abate e l'altare secentesco della Vergine del Carmelo, che presenta *Santo Stefano, san Giovanni Battista e una santa monaca* (verosimilmente Chiara) [IV.16].⁸ I personaggi sono inclusi



IV.7. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Ludovico protegge una bambina e sua madre*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.8. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Crocifissione tra angeli e santi*, particolare del san Ludovico di Tolosa. Città della Pieve, oratorio di San Bartolomeo, già sala capitolare di San Francesco.

in un loggiato di arcate a tutto sesto impostate su eleganti capitelli a base esagonale e sottili pilastrini dalla larga base scultorea, la cui consistenza è evidenziata dall'unificazione della sorgente di luce, che arriva da sinistra e ne mette in ombra il lato opposto, mostrandoci la superficie convessa dei sostegni. I capitelli [IV.11] mostrano la stessa foggia di quello conservato dell'edicola di san Ludovico, ma anche di un altro che rimane in controfacciata [IV.12], sostenuto su un esile ma concreto pilastrino esagonale colpito da una luce proveniente da destra, ovvero dall'apertura del portale e dell'oculo soprastante; sosteneva altre arcate a pieno centro – si vedono ancora alcuni tratti delle centine, almeno quattro a giudicare dai resti di un secondo pilastrino più a sinistra – a riprova che anche questa parete della chiesa fosse stata concepita secondo il medesimo schema.

Il Battista trova un confronto serrato nello stesso santo del trittico di Sarteano [IV.17-18]: ritroviamo la stessa posizione delle braccia, con la mano sinistra che tiene il cartiglio e la destra che ad Asciano benedice alla greca e indica al contempo il clipeo con l'*Agnus Dei*, curiosamente collocato sul capitello a destra. Sono simili anche la pelle di cammello che forma una V sul petto, la capigliatura e la barba simmetriche e indagate con pennellate analitiche, i caratteri del volto, per quanto si possa arguire da quello che resta dell'affresco, con le stesse sottolineature dei tendini ai lati della bocca, il naso

stretto, l'arrossamento sulle guance, l'impressione di severità tipica delle raffigurazioni senesi del Precursore.

Dall'altro lato dell'altare del Carmelo si vedono i resti di un riquadro [IV.19] che doveva contenere una *Madonna col Bambino in trono tra santi e angeli*, di cui rimangono soltanto sant'Ippolito inginocchiato⁹ e alcuni angeli in volo; il volto di tre quarti del santo cavaliere si confronta all'unisono con quelli degli angeli intorno alla *Maestà* di San Miniato [IV.20-21], per i tratti somatici, la resa della capigliatura con una massa compatta rialzata da sottilissimi tratti più scuri che ne definiscono l'ondulazione, la robusta linea di contorno rossa che riassume i profili. La figura ascianese appare tuttavia più grafica nel complesso, la sua materia appena più povera, come testimoniano anche il collo e il bordo del mantello di vaio, dove l'ocra surroga una più preziosa decorazione dorata.

La cornice cosmatesca prosegue sulla sinistra, dove, in continuità, sono affrescati due santi con i rispettivi donatori [IV.19]: le cattive condizioni non permettono di identificare il primo, mentre la seconda è sant'Eufrosia,¹⁰ accompagnata da una piccola donatrice – il brano meglio giudicabile – la quale indossa una ricca veste bianca e rossa dal largo scollo e dai lunghi manicottoli alla moda, sorella dei tre ai piedi di san Bartolomeo all'inizio della parete. Dal punto di vista impaginativo siamo di fronte ad una drastica semplificazione



IV.9. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Ludovico protegge una bambina e sua madre*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.10. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Luigi IX? e donatore*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.11. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Santo Stefano e un donatore, san Giovanni Battista e santa monaca (Chiara?)*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.12. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Elementi architettonici appartenenti a una teoria di santi (perduta)*. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata.



IV.13. (Taddeo Gaddi e) Jacopo di Mino del Pellicciaio, Cornici e teste di angeli. Pisa, chiesa di San Francesco, volta della cappella maggiore.



IV.14. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino tra angeli e santi* (frammentario), particolare. San Miniato, Museo Diocesano d'Arte Sacra.



IV.15. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Crocifissione con santi e angeli*, particolare delle cornici. Città della Pieve, oratorio di San Bartolomeo (già sala capitolare del convento di San Francesco).

ne, giacché scompaiono non solo l'edicola architettonica del *San Ludovico*, ma anche l'archeggiatura che sormonta *Santo Stefano*, *il Battista e una santa monaca* nel tratto di parete precedente.

Proseguendo oltre l'altare del Crocifisso,¹¹ sopra la porta che conduce al chiostro, si trova un altro murale della stessa mano, ovvero una *Madonna col Bambino con san Francesco* (un altro santo dalla parte opposta è andato completamente perduto) [IV.22]: qui la Vergine, assisa su un trono marmoreo ricoperto da un drappo giallo trappuntato di disegni geometrici, sostituito di un più raffinato trattamento con lamine metalliche, richiama quella firmata di Sarteano [IV.23-24], che pure è più ricca nella materia pittorica, sia perché è un dipinto su tavola, sia per una migliore conservazione; stringenti sono anche i confronti con la *Temperanza* sul costolone nord-occidentale della volta pisana, e con la *Madonna in trono* della chiesa di San Francesco a Siena,¹² che mostra un maggiore impegno nella resa del modellato e dei panneggi, ma che con quella di Asciano condivide l'espressione addolcita, i tratti del volto, e il ge-

sto del Bambino che afferra un dito della Madre, tema di lontana ascendenza ducessa.

Gli stessi caratteri sono riconoscibili nella serie di santi che si trova tra il terzo altare e la cappella Bandinelli alla testata della chiesa [IV.25]. La sequenza si apre con un frammentario santo identificabile forse con Luigi IX di Francia, giacché indossa un saio coperto da un mantello prezioso e calza delle scarpe scure da nobile.¹³ L'edicola – di nuovo più impegnata – mostra gli stessi capitelli [IV.10] già incontrati in altri punti della chiesa, ma questa volta coronano classicheggianti colonne cilindriche, mentre nell'ordine superiore ritroviamo le colonnine tortili davanti all'arcata – questa volta a pieno centro e trilobata – del *San Ludovico*. Di seguito, entro semplici cornici cosmatesche, quattro santi precedono una *Madonna della Misericordia*. Procedendo verso il presbiterio il primo è *San Lorenzo*, accompagnato dalla rara raffigurazione di Giovanni della Verna [IV.26], predicatore e mistico francescano di cui era nota la devozione al protomartire romano.¹⁴ La sua *Vita* fu composta tra 1330 e 1340 ed è possibile che questa possa essere una delle prime



IV.16. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Santo Stefano con un donatore, san Giovanni Battista e una santa monaca* (Chiara?). Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.17. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Giovanni Battista*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.18. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Giovanni Battista*. Sarteano, chiesa di San Martino.



IV.19. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino in trono con angeli e sant'Ippolito* (frammentario); *Santo apostolo e santa Eufrosia con due donatori*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.20. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino in trono con angeli e sant'Ippolito* (frammentario), particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.21. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Maestà tra angeli e santi*, particolare. San Miniato, Museo Diocesano d'Arte Sacra.



IV.22. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino e san Francesco* (frammentario). Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

attestazioni iconografiche, senza nimbo – la beatificazione risale soltanto al 1880 – ma in uno spazio della chiesa di notevole rilevanza, nei pressi del coro dei frati, per i quali Giovanni poteva costituire un modello di vita ascetica. Nel riquadro adiacente, *Santa Caterina d'Alessandria* [IV.27], coronata, regge con la mano destra la palma del martirio e si appoggia con la sinistra alla consueta ruota dentata. Di migliore qualità è la figura di *San Paolo* [X], nobilmente avvolto in un manto *bluette*, che regge la spada e un fascio di lettere anziché il canonico libro chiuso: Jacopo si cimenta con questa trovata “filologica” martiniana fino a dipingere il sottile spago che tiene insieme le lettere (mentre non si legge più la scritta che si trovava nella parte alta, verosimilmente “ad romanos”).¹⁵ Ma non è solo un motivo estrapolato: come già messo in risalto da Bellosi, dopo una partenza più spiccatamente lorenzettiana la meditazione sui testi di Simone e Lippo Memmi fu profonda, come prova il confronto con il *San Paolo* del Metropolitan Museum di New York del secondo [III.33], simile nella cromia e nella concezione elegante delle linee del panneggio, che ricascano mollemente sulla spalla e rifluiscono sul ventre proseguendo coerentemente verso il basso, dove la profondità delle pieghe è evidenziata dalle ombre che vi si insinuano. Più convenzionale appare il *San Pietro* (di cui manca comple-

tamente il volto), con la tipica veste verde e manto giallo, e le chiavi bene in vista nella mano destra. L'ultimo campo, più largo, accoglie la *Madonna della Misericordia* [IV.28], sotto al cui manto si affollano uomini di diversa estrazione sociale [IV.29], com'è tipico del soggetto, tra cui un laico che regge il cappello in mano in segno di rispetto, scoprendo la cuffietta che tiene i capelli, un frate minore, un vescovo, un sovrano coronato, e più indietro forse delle donne (non si conserva la metà sinistra dell'affresco). I modelli sono anche in questo caso da rintracciare nella sfera martiniana, come la *Madonna della Misericordia* di Vertine (in deposito nella Pinacoteca Nazionale di Siena) e quella firmata da Lippo nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto. Quello che risulta meno canonico è la posizione all'interno della chiesa, nella zona presbiteriale, a ridosso dell'ingresso alla sagrestia, una zona cioè formalmente a stretto uso dei frati, quando la forte valenza civica del tema farebbe pensare a una naturale collocazione nella zona dei laici; del resto – come accennato nei capitoli precedenti – la permeabilità di questi spazi andò progressivamente ad aumentare, ed è quindi possibile che si tratti di un intervento voluto da una confraternita di laici che forse si riuniva davanti all'immagine. Quanto alla assoluta identità di mano rispetto agli altri santi della parete non ci sono motivi per insistere, e quindi per non includere anche quest'ultima serie nella produzione di Jacopo di Mino del Pellicciaio.

A fronte di una generale uniformità, e di tempi di esecuzione che appaiono relativamente brevi, l'impresa ascianese mostra al suo interno alcune differenze di qualità. La monumentalità del *San Paolo*, la delicatezza dei tratti e la dolcezza dell'espressione della *Santa Barbara* e del *San Ludovico* si leggono d'un fiato con le più intense figure di San Miniato e Città della Pieve. L'attenzione ai dettagli architettonici e le riflessioni sullo spazio dipinto nelle edicole più impegnate rendono conto dell'inventiva personale del capo bottega, che invece in altri punti dovette allentare la regia sul cantiere, come mostrano alcune figure più corsive nell'esecuzione pittorica, più piatte nella resa dei volumi e meno efficaci nelle accensioni espressive. Ma non è solo una questione di bottega: valutando nel complesso il vasto intervento di Jacopo in San Francesco, si nota ovunque una condotta pittorica rapida e con un segno grafico maggiormente evidenziato rispetto alle opere tipiche della “fase Maestro degli Ordini”, dotate di una maggiore consistenza plastica e una sottolineatura caricaturale che le isolano dal resto della produzione senese del quinto decennio del XIV secolo. D'altro canto, nonostante le condizioni conservative precarie di molti degli affreschi, si rileva una più marcata attenzione ai motivi decorativi delle vesti, come sul manto della Madonna sopra la porta laterale e su quello della Madonna della Misericordia, sulla dalmatica di san Lorenzo, sulla veste di santa Caterina, o ancora su quella di san Bartolomeo all'inizio della parete; interessanti sono anche i diademi e le fibule, sebbene molto diminuiti nella materia pittorica e ridotti al solo contorno, come quella sul petto della *Santa Barbara*, la cui sagoma



IV.23. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino e san Francesco*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.24. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino*. Sarteano, chiesa di San Martino.

sembra riproporre le formelle fiorentine di Andrea Pisano e Taddeo Gaddi.

Per lo stile più raggelato e i più marcati interessi per gli ornati, gli affreschi ascianesi sembrano preludere al polittico n. 58 della Pinacoteca senese,¹⁶ un'opera di snodo nel percorso di Jacopo da collocare verso la fine del quinto decennio, che, insieme all'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Crociani di Montepulciano,¹⁷ anticipa i nuovi indirizzi della pittura senese dopo la scomparsa dei fratelli Lorenzetti nella peste del 1348.

I dettagli della moda disseminati qua e là negli abiti dei donatori si accordano con una datazione alla metà del quinto decennio: i manicottoli della bambina ai piedi del *San Bartolomeo* [IX], e di quella sotto il manto della *Sant'Eufrasia*, sono lunghi oltre la vita come quelli che compaiono nella scena con *San Ludovico che serve alla mensa dei poveri* di Taddeo Gaddi nel refettorio fiorentino di Santa Croce (1343-1345 circa). Gli scollati sono tutti molto ampi, quasi fino alle spalle, più che ad esempio quelli delle figure del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339), ma non ancora squadrati come si comincia a vedere dopo la metà del secolo; d'altro canto in opere successive, come l'*Incoronazione* di Montepulciano o l'*Annunciazione* del Museo Bandini di Fiesole, lo stesso Jacopo introdurrà il profilo ondulato di alcuni scollati, segno di un'ulteriore evoluzione della moda degli abiti.

Gli affreschi di Asciano offrono inoltre un vasto campionario di iscrizioni nella fascia bianca che corre sotto i santi delle pareti [IV.30], i cui nomi sono tracciati in maniera elegante e raffinata, con le parole distanziate talvolta da elaborati segni grafici. Tali qualità si riscontrano anche nei libri tenuti dai *Fondatori degli Ordini* a Pisa e nei cartigli della *Crocifissione* di Città della Pieve. Anche questo particolare fa pensare che la serie di santi della parete destra sia stata concepita in un unico momento, giacché la distanza tra le parole, la sicurezza del tratto, la posizione e l'altezza delle cornici sono le stesse dalla controfacciata al presbiterio, senza soluzione di continuità per quello che è dato di accertare al di là delle lacune.¹⁸ L'attenzione alla bellezza della grafia si pone in scia ai migliori pittori senesi del primo Trecento, e non sarà inutile riscontrare similitudini nelle forme delle lettere nei cartigli delle *Allegorie ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo* di Ambrogio, ma anche – per un goticismo più insistito e alcuni vezzi come il tratto centrale della A che scende a pendolo – in quelli della *Maestà* di Simone Martini.

Un altro, e più forte elemento di unificazione è dato dal basamento a finti marmi che era dipinto in continuità sotto le figure, e che ora emerge qua e là sporadicamente, in parte distrutto, in parte coperto da affreschi successivi. Si tratta di una tipologia piuttosto semplice, non particolarmente impegnata in senso illusionistico (un'ampia cornice scura seguita da una sottile striscia bianca, prima del riquadro screziato



IV.25. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna della Misericordia, san Pietro, san Paolo, santa Caterina d'Alessandria, san Lorenzo con Giovanni della Verna; San Luigi IX? e un donatore* (frammentario). Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

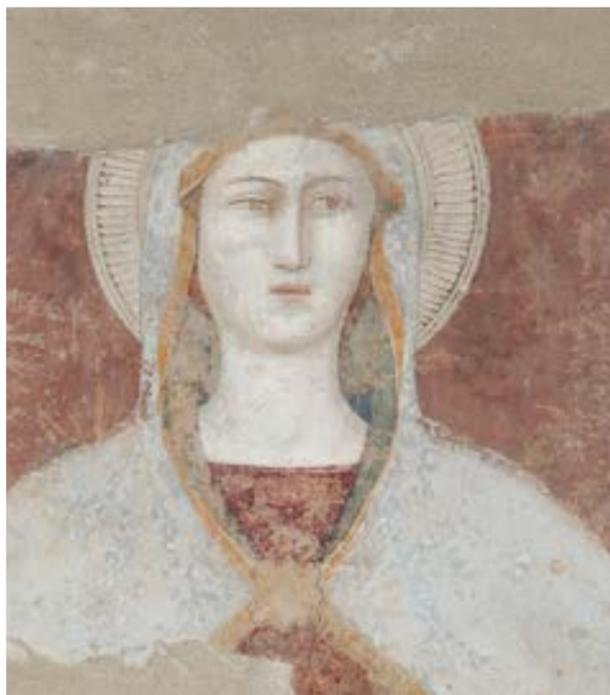
vero e proprio),¹⁹ ma che ritorna nel lacerto che si conserva nella cappella maggiore, che sembra appartenere alla stessa "serie". Tale corrispondenza, unita alla datazione degli affreschi di Jacopo di Mino ottenuta per via stilistica, lascia credere che tutto il suo vasto impegno sia da ricollegare alla volontà di Antonio Tolomei che nel 1345 aveva ottenuto i diritti di patronato della cappella maggiore. Il rimaneggiamento della zona inferiore di quel vano costituisce un adeguamento a un gusto più moderno, anche se colpisce che le pareti non abbiano ricevuto per intero una nuova decorazione. D'altro canto eccetto i primi affreschi della cappella maggiore su commissione diretta dei frati la chiesa non aveva ricevuto ancora alcuna forma di abbellimento, per cui doveva apparire più urgente un intervento massiccio nel resto dell'edificio. In altre parole quello di Jacopo di Mino è il più antico intervento pittorico nella navata, e la complessiva unitarietà che è possibile risarcire mentalmente, nonostante il carattere votivo delle raffigurazioni che farebbe pensare invece a episodi scalati in tempi diversi, si spiega con un maggiore controllo da parte dei frati e con l'appoggio di un unico munifico benefattore. La disomogeneità qualitativa potrebbe derivare dalla fretta imposta dal committente di vedere completata la decorazione in tempi brevi, che i dati della moda e lo stile di Jacopo circoscrivono agli anni centrali del quinto decennio del Trecento.



IV.26. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Lorenzo e Giovanni della Verna*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.27. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.28. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna della Misericordia*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.29. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna della Misericordia*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco.



IV.30. Jacopo di Mino del Pellicciaio, Iscrizioni sotto alcuni santi. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.31. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Crocifissione con santi e angeli*, particolare del san Giovanni Evangelista. Città della Pieve, oratorio di San Bartolomeo (già sala capitolare del convento di San Francesco).

Il fenomeno Gherardo da Valenza

Alla serie dei santi dipinti da Jacopo di Mino del Pellicciaio in San Francesco di Asciano sarà forse da avvicinare il lacunoso *Beato Gherardo da Valenza*, all'inizio della parete sinistra [IV.32], identificabile grazie alla lunga iscrizione dedicatoria in basso, e ai *titoli* delle scenette che lo accompagnano sulla sinistra.²⁰ Predicatore francescano nato a Valenza Po, in Piemonte, Gherardo morì a Palermo nel 1342, nel convento di cui era stato per molti anni padre guardiano e dove era già venerato in vita per aver compiuto numerosi miracoli. La diffusione repentina del suo culto – che si iscrive nella stagione religiosa dei “santi novellini”, tanto intensa quanto effimera – si deve a Bartolomeo degli Albizi, frate minore del convento di Pisa, anch'egli guardiano, che subito dopo la sua morte ne ottenne una reliquia, e che tra il 1345 e il 1347 redasse due scritti agiografici, la *Legenda del beato Gherardo* e il *Trattato dei Miracoli*.²¹ A ciò Bartolomeo volle affiancare anche un'immagine dipinta, imprescindibile strumento di comunicazione specie quando – come in questo caso – non si poteva contare su una consuetudine dei fedeli pisani con il frate vissuto a Palermo. Vasari riporta nella *Giuntina* che Bartolomeo affidò l'incarico a Taddeo Gaddi (forse sulla suggestione della firma nella

cappella maggiore del 1342), e descrive un san Ludovico in trono affiancato dal beato Gherardo che gli presenta frate Bartolomeo.²² Tale affresco, oggi perduto, doveva servire ad affermare immediatamente la nuova figura tramite un'immagine iconica che ne riassume i tratti e li fissasse nella mente dei fedeli, ed è probabile che fosse corredata da chiare iscrizioni esplicative quantomeno con i nomi di Gherardo e di Bartolomeo. Il successo di tale strumento, che superava di gran lunga quello dei testi agiografici, rivolti principalmente alla congregazione dei religiosi, è attestato dalla rapidità con cui l'immagine del beato fu replicata sulle pareti di molte chiese francescane della Toscana e oltre, tanto che, tra opere giunte fino a noi e tramandate dalle fonti, è possibile tracciare «una sorta di *stemma codicum*»,²³ i cui testimoni sono circoscritti per via documentaria tra il quinto e il settimo decennio del Trecento o poco oltre. Da Lucca a Pistoia, da Montepulciano a Lucignano, da Siena a Monticchiello [IV.33], fino a Genova e Maiorca, Gherardo è raffigurato come un uomo anziano, senza barba (salvo a Monticchiello), con un semplice saio minorita, un bastone a Tau e un *circulum precatorium* in mano; spesso affiancato da una selezione di miracoli, quasi tutti taumaturgici, a testimonianza del carattere popolare del nuovo culto, attestato del resto da alcuni documenti che legano la realiz-



IV.32. Bottega di Jacopo di Mino del Pellicciaio?, *Beato Gherardo da Valenza e tre suoi miracoli*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.33. Pittore senese, *Il beato Gherardo resuscita un giovane*. Monticchiello, pieve dei Santi Leonardo e Cristoforo, controfacciata.

zazione dell'affresco a una richiesta di guarigione o a una riconoscenza per una grazia ottenuta.

L'esemplare ascianese, non documentato da fonti d'archivio, rientra in questa casistica, presentando tre miracoli lungo il lato sinistro;²⁴ dei *tituli* sono ancora parzialmente leggibili il primo, "come s[a]nto ghera [rdo...] da morte", evidentemente riferito alla miracolosa resurrezione del personaggio che si alza sul letto all'apparizione del beato in volo sulla sinistra, e il terzo "come sancto gher]ardo liber [...] uno indemoniato", da legare alla liberazione dell'ossesso al centro, con il santo che compare sulla sinistra; la scena di mezzo, impostata come la prima (con la differenza che a rialzarsi dal letto è un frate), rappresenta un'altra resurrezione, o un'insperata guarigione. Non si registra altrove una così lunga iscrizione dedicatoria al di sotto del riquadro figurato, che allude a una grazia richiesta tramite l'intercessione del beato, di cui si ricorda la speciale devozione per la madre, un carattere, questo, che emerge in apertura della *Legenda* in cui si racconta come il giovane l'avesse assistita per ben tredici anni di malattia, avvicinandosi alla religione francescana soltanto dopo la sua morte.²⁵

Ciò induce a ritenere che il testo di Bartolomeo degli Albizi fosse ben noto ad Asciano, e quindi che questa immagine di Gherardo sia legata direttamente alla linea principale della diffusione del culto, non mediata da altri esempi, forse a breve distanza dalla compilazione dell'agiografia, ancora nel quinto decennio del Trecento.²⁶ A ciò contribuisce anche l'analisi dei pochi caratteri stilistici decifrabili, che denunciano una cultura senese di metà secolo. L'avvicinamento a Jacopo di Mino ventilato in apertura, o almeno al momento in cui questi si trovava ad affrescare buona parte delle pareti della chiesa, si giustifica non tanto sulla base del riscontro qualitativo – ché invero le scenette laterali sono prove modeste – quanto sull'impaginazione generale giocata sul ricco apparato di finti marmi già visto sotto gli altri santi di entrambe le pareti, e sulla cornicetta dentellata che separa il basamento dalla raffigurazione vera e propria, fatta di mensole aggettanti scorciate per una visione centralizzata [IV.34]. Coincidono inoltre con gli altri affreschi l'altezza complessiva e le proporzioni della figura principale.

Il possibile Giovanni d'Asciano tra Lippo Memmi e Bartolo di Fredi

Le datazioni del *Beato Gherardo* suggerite dalla critica, basate sulla data 1372 che compare in calce all'adiacente riquadro con l'*Orazione nell'orto*, appaiono in ogni caso troppo ritardate.²⁷ L'affresco fa parte infatti di un palinsesto di intonaci di epoche diverse di cui costituisce l'intervento più antico [IV.34]. L'*Orazione* del 1372 è realizzata su uno strato successivo, costituendo pertanto un indubitabile *terminus ante quem*. In basso un riquadro con *Cristo in Pietà tra i santi Pietro e Paolo* si sovrappone ai finti marmi e alle mensole della cornice della zona centrale (se ne vede un lacerto in corrispondenza di una lacuna all'altezza della

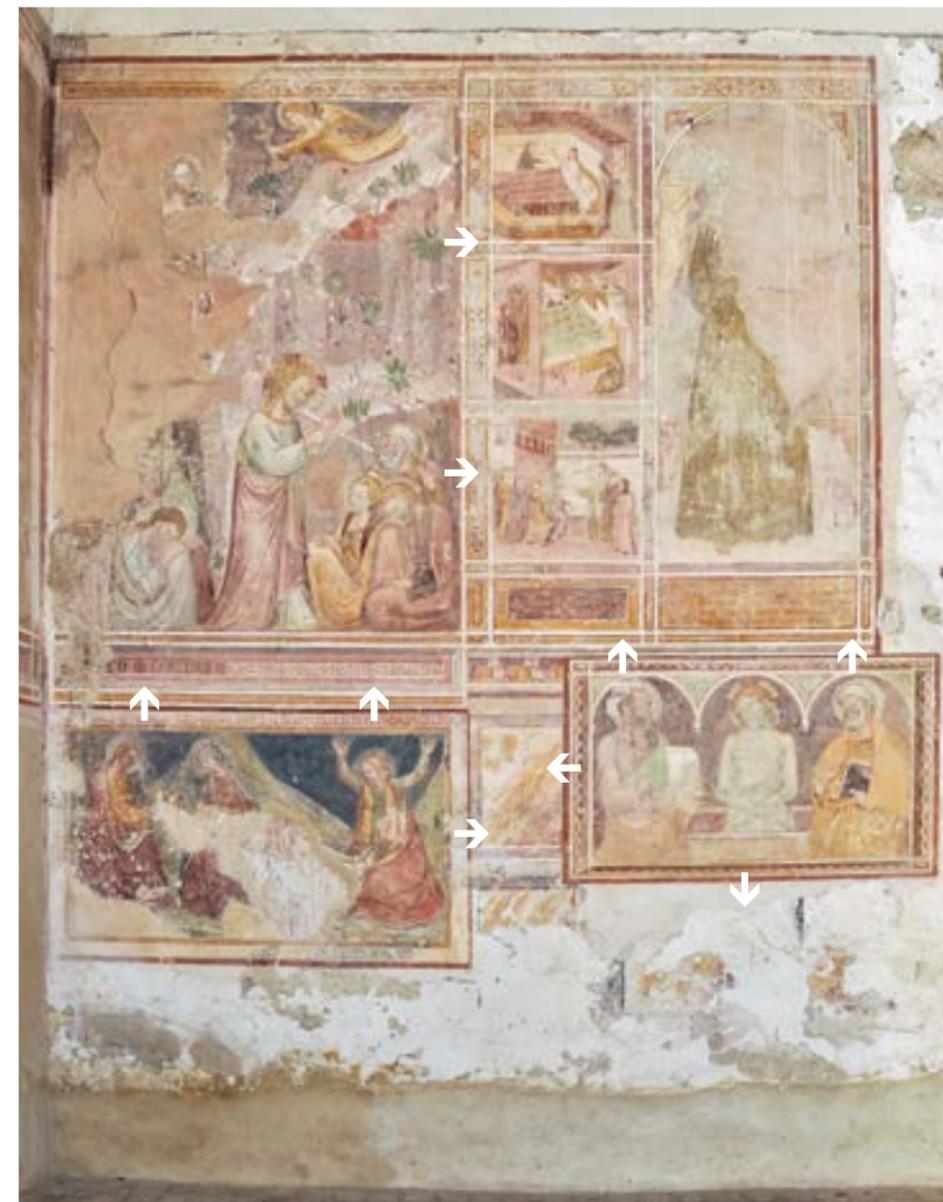
testa di san Paolo e subito a sinistra del campo figurato). Più a sinistra un altro affresco con il *Compianto su Cristo morto* è dipinto sopra sia ai finti marmi sia all'*Orazione*, mostrando del resto caratteri ormai pienamente quattrocenteschi.

L'*Orazione* [IV.35], scandita nei due momenti della preghiera – con l'angelo in volo che viene a portare il calice della Passione – e del successivo risveglio degli apostoli chiamati da Gesù,²⁸ è dipinta in continuità con l'affresco adiacente della controfacciata, che raffigura il martirio di una santa, già identificata con Agata,²⁹ denudata per metà e aggredita da due sgherri sotto l'ordine di un imperatore. Più probabilmente invece si tratta della *Flagellazione di santa Caterina* [IV.36]:³⁰ ce lo attesta da un lato la presenza in questa posizione di un altare dedicato alla vergine di Alessandria, ricordato nella visita apostolica del 1583 come fatiscante e destinato alla rimozione; dall'altro la presenza di questa scena nei cicli cateriniani, come quello della scarsella absidale dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella (Bagno a Ripoli), opera del Maestro di Barberino del sesto decennio del Trecento.³¹

Entrambe le scene sono largamente danneggiate, specie in corrispondenza dell'angolo della muratura, dove le infiltrazioni di umidità hanno portato a una perdita totale dell'intonaco; un restauro in stile ha integrato le cornici, lasciando in bianco le aree figurate mancanti, così come avvenuto per il *Beato Gherardo*, ma ripassando alcuni profili.³²

Astraendo dalle ridipinture, alla stessa mano può essere ricondotto l'affresco, più sostenuto, con il *Vir dolorum tra i santi Pietro e Paolo* [IV.37], che per il soggetto prescelto e la forma rettangolare sembra da riferire a una sepoltura che doveva trovarsi nello spazio antistante, appartenuta forse a chi aveva fatto erigere l'altare di Santa Caterina.³³ Anche questo brano è reintegrato, in particolare nel manto di san Pietro, ma vi si possono ancora apprezzare alcuni dati stilistici e compositivi che lo caratterizzano notevolmente: se la cornice e le arcate pensili entro cui si iscrivono i personaggi appaiono bidimensionali, il sepolcro aperto da cui emerge il Cristo passo ha una sua consistenza materica; i due principi degli apostoli si pongono davanti ad esso, creando uno sfalsamento dei piani di profondità sottolineato anche dalle loro dimensioni leggermente maggiori. Pietro, che regge saldamente un libro chiuso con la mano sinistra mentre con la destra tiene le chiavi (ormai perdute), mostra un volto severo dall'espressione accigliata, incorniciato da una barba corta e curata che si articola in ricci regolari lungo i lati; dall'altro lato Paolo impugna con la destra la spada, di cui ormai resta solo l'impronta della lamina d'argento, e con la sinistra le lettere, anch'esse rovinatissime, mutate dall'invenzione martiniana e già adottata da Jacopo di Mino del Pellicciaio. Una certa qualità del pittore traspare anche dal modellato fortemente chiaroscurato del volto dei due santi, reso più vivo dal contrasto con quello livido del Cristo passo.

Alla data 1372 il contado senese è fortemente segnato dalla presenza di Bartolo di Fredi, a lungo attivo per le chiese dell'area, compresa la stessa San Francesco di Asciano: il suo riflesso si legge nella figura dello sgherro vestito di



IV.34. Schema della sovrapposizione degli intonaci all'inizio della parete sinistra della chiesa di San Francesco ad Asciano.

giallo nella *Flagellazione di santa Caterina*, simile a quello della cappella Bandinelli [IV.41-42], e più in generale nell'irrigidimento delle fisionomie e di alcuni tratti, ad esempio degli occhi fortemente sottolineati e grafici, specie nel san Paolo a lato del *Vir dolorum*. Tuttavia alla radice si avverte una componente più arcaica, che dipende direttamente dall'ambito di Lippo Memmi. L'angelo che porge il calice a Cristo nel Getsemani – troppo ridipinto quello della *Flagellazione* per essere probante – deriva da quello che regge un bouquet di fiori dell'affresco proveniente dal chiostro di San Domenico di Siena (oggi nella Pinacoteca), opera finale di Lippo Memmi verso il 1350 o poco dopo [IV.38-39]:³⁴ al di là della disparità qualitativa, è adottato lo stesso tipo fisico, con la canna del naso stretta e arcuata, le sopracciglia sottili,

gli zigomi alti, la bocca stretta e carnosa, le dita della mani molto scarnie. Stretti sono anche i rapporti con il polittico del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, *alias* Tederico Memmi, con al centro la Madonna eponima; il pannello con *San Paolo* condivide con l'omologo del trittico murale il modo di tenere le lettere e la spada, alcuni tratti fisionomici, mentre il *ductus* pittorico dell'ascianese è decisamente più raffreddato, inciso, la forma chiusa da una linea di contorno netta e appiattita [III.23, IV.37]. Lo stesso vale se guardiamo il san Pietro, parente di quello del probabile Tederico alla National Gallery di Londra, di cui può essere considerato una derivazione popolare [XI, III.23]. Emergono inoltre significative tangenze con gli affascinanti affreschi nei sottarchi del Monumento Dragomanni in San Domenico ad Arezzo



IV.35. "Giovanni d'Asciano"?, *Orazione nell'Orto degli ulivi*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

[IV.40], di cui è sempre stata riconosciuta l'appartenenza al gruppo "Barna".³⁵ Che siano opera autografa di Lippo, come personalmente ritengo per l'alta qualità dell'invenzione e dell'esecuzione, o della sua bottega, sono certamente un diretto precedente per il nostro pittore, che dev'essersi formato a diretto contatto con l'ultima attività del senese. Un'opera di passaggio potrebbe essere ravvisata nel polittichetto

smembrato e conservato tra Siena (Pinacoteca Nazionale, depositi, inv. 85-86, 93-94) e New York (Metropolitan Museum, Lehman Collection, inv. 1975.1.14-15), già accostato al Maestro della Madonna di Palazzo Venezia e in generale collocato nell'orbita di Lippo e di Simone Martini,³⁶ i cui santi tradiscono un progressivo irrigidimento dei tratti, una maggiore incisività delle linee e una semplificazione della



IV.36. "Giovanni d'Asciano"?, *Flagellazione di santa Caterina d'Alessandria*. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata.

forma che sembrano aprire la strada a certi esiti di Bartolo di Fredi.

Proprio con Bartolo, come accennato, gli affreschi ascianesi hanno contratto più di un debito, in particolare con la sua attività giovanile, che culmina nel 1367 con le *Storie del Vecchio Testamento* sulla parete sinistra della collegiata di San Gimignano: quel vasto campionario di gesti, pose,

espressioni, dovette presto entrare nell'immaginario di tanti pittori della Toscana meridionale, e il nostro ne risenti ad esempio nel Massimino che ordina il supplizio di Caterina [IV.43-44], nella gestualità dei due spettatori sorpresi e inorriditi nella loggetta del primo ordine, ma anche in certi viluppi dei manti degli apostoli addormentati nell'Orto degli ulivi; qui le rocce e la vegetazione rada sono le stesse del



IV.37. "Giovanni d'Asciano"? *Vir dolorum tra san Paolo e san Pietro*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

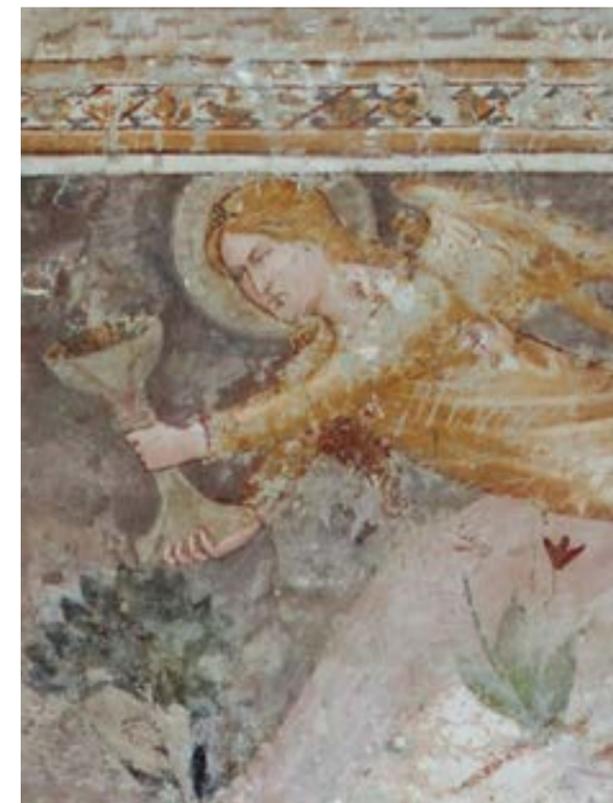
Martirio di santa Margherita della cappella Bandinelli, vicinissimo a sua volta al ciclo valdelsano [IV.45] e da circoscrivere negli anni immediatamente successivi alla fondazione della cappella nel 1361.³⁷

Le coordinate enucleate fanno tornare alla mente le parole di Vasari a proposito della caduta del Barna dai ponteggi della collegiata di San Gimignano e dell'intervento del suo allievo Giovanni d'Asciano che avrebbe terminato il ciclo neotestamentario.³⁸ Se il primo non esiste, ciò non necessariamente vale anche per il secondo:³⁹ che si debbano proprio a lui gli affreschi in San Francesco nel suo paese natale? L'idea non è nuova, si era già affacciata nella rada e confusa vicenda critica degli affreschi ascianesi, ma converrà prima di tutto ripercorrere brevemente il poco che è noto sulla figura di Giovanni. La sua prima menzione si trova nell'*Anonimo Magliabechiano*,⁴⁰ dove gli si attribuiscono lavori nello Spedale di Santa Maria della Scala e nella casa dei Medici in via Larga a Firenze, indicazioni riprese da Vasari, che colloca tali opere dopo il passo su San Gimignano, che invece è un suo contributo originale. Nell'impossibilità di ottenere un riscontro sulle opere senesi e fiorentine,⁴¹ i murali valdelsani costituiscono l'unica "prova" della sua esistenza, fino almeno al tentativo del Romagnoli di ricostruirne l'attività sulla base delle notizie d'archivio:⁴² nel 1359 maestro Giovanni di Guido da Asciano e maestro Pietro di Dino sono incaricati

dai Signori Dodici del governo di Siena di recarsi al castello di Montelatrone per «far murare il cassero», il primo con la carica di «camarlingo», il secondo come «operaio»; nello stesso anno insieme a maestro Lando di Ristoro Giovanni sarebbe andato a Torrita di Siena per stimare «il lavoro del ponte, e porto della Chiana». Un secondo libro di pagamenti compilato tra 1330 e 1360 conteneva la notizia che maestro Giovanni di Guido pittore avrebbe dipinto in Palazzo Pubblico. A ciò l'erudito aggiungeva la data «vasariana» del 1380 (*sic*) che avrebbe testimoniato la sua presenza a San Gimignano, attribuendo a Giovanni ben tredici scene del Nuovo Testamento;⁴³ nel 1392 il figlio, maestro Guido di maestro Giovanni di Guido d'Asciano, sarebbe stato Capitano del Popolo a Siena, mentre nel 1398 il pittore sarebbe stato priore del Terzo di Camollia. Romagnoli riconosceva inoltre a Giovanni una serie di opere ad Asciano: la *Natività della Vergine* (di Sano di Pietro), l'*Adorazione dei Pastori tra sant'Agostino e san Galgano* (di Pietro di Giovanni Ambrosi), la *Madonna col Bambino* (di Lippo Memmi), oggi tutte al Museo di Palazzo Corboli. Tra quelli citati, l'unico documento verificabile è quello relativo al figlio Guido, ma anche in questo caso Cesare Brandi rilevò come il termine «d'Asciano» fosse stato aggiunto sul foglio dalla mano dell'erudito Celso Cittadini.⁴⁴ Del resto non è detto che il Giovanni di Guido pittore sia lo stesso Giovanni di Guido



IV.38. Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e santi*, particolare con l'angelo che porta i fiori. Siena, Pinacoteca Nazionale.



IV.39. "Giovanni d'Asciano"? *Orazione nell'Orto degli ulivi*, particolare con l'angelo che porta il calice della Passione. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.40. Lippo Memmi, *San Matteo*. Arezzo, chiesa di San Domenico, Monumento Dragomanni.

di Asciano menzionato nel 1359, che sembrerebbe piuttosto un architetto o un maestro muratore.

Frattanto però Cavalcaselle aveva indicato in Giovanni l'autore di alcuni affreschi di San Francesco nel suo borgo natio: sulla parete sinistra il *Compianto* e il *Vir dolorum tra i santi Pietro e Paolo*, sulla parete destra la *Natività* (invero l'*Incontro con san Giovannino nel deserto* come si dirà), un *San Pietro*, una *Trinità*, un'*Orazione nell'orto*, una parziale *Ultima cena* (questi ultimi parte di un breve ciclo della *Passione di Cristo* in seguito staccato e collocato in museo), nonché la *Madonna col Bambino* e donatore sull'altare maggiore, riconoscendovi un nesso profondo con il ciclo neotestamentario della collegiata di San Gimignano.⁴⁵ All'epoca la maggior parte degli affreschi emergeva tra le lacune di uno spesso strato di scialbo: nel sollecitare la completa scoperta, nel 1906 Emilio Baroni dava conto della data 1372 sotto l'*Orazione nell'orto* della parete sinistra argomentando la sua compatibilità con il 1381 circa che avrebbe indicato Vasari per il ciclo di San Gimignano. Baroni gli attribuiva anche alcune figure dell'ordine superiore della parete destra, di nuovo la *Trinità* e alcuni dei santi di Jacopo di Mino (Barbara, Bartolomeo, Ippolito), riscontrandovi caratteri simoniani, e contrariamente a Cavalcaselle assegnava le *Storie della Passione* del registro inferiore a un pittore lorenzettiano, forse Bartolo di Fredi.⁴⁶

L'*Orazione nell'orto* del 1372 fu confermata a Giovanni da Cesare Brandi,⁴⁷ per le somiglianze stilistiche con alcune scene sangimignanesi, dove distingueva nettamente due mani, una di un raffinato interprete di Simone Martini, autore della regia generale e attivo fino a un certo punto del cantiere (il Barna), l'altra di un epigono che avrebbe portato a termine la campagna intercettando al contempo la lezione di Bartolo di Fredi, autore del ciclo dirimpetto ritenuto erroneamente del 1356. Aver trovato un affresco nella chiesa di San Francesco nella terra d'origine di Giovanni, per altro datato, corroborava l'ipotesi che i due autori di San Gimignano fossero proprio quelli indicati da Vasari.

Da allora, se si eccettua il tentativo di Pope-Hennessy di identificare Giovanni d'Asciano con il Maestro della Madonna Straus,⁴⁸ il dibattito sul nostro è rimasto confinato da un lato alla distinzione delle mani negli affreschi di San Gimignano,⁴⁹ dall'altro alle pubblicazioni locali, che spesso hanno teso ad assegnargli svariate opere del territorio, e nella stessa San Francesco almeno le *Storie di Cristo* della parete destra.⁵⁰ Eppure il Brandi in parte aveva visto giusto: solo gli affreschi dell'angolo tra la controfacciata e la parete sinistra hanno un forte legame con il ciclo neotestamentario valdelsano, e il riquadro con il *Vir dolorum tra i santi Pietro e Paolo*

e Paolo – che egli non menzionava, ma che invece era già stato incluso nel gruppo dal Cavalcaselle – più che le due scene narrative. Come si è cercato di dimostrare sopra, il loro autore si è formato direttamente sulla lezione di Lippo Memmi, pur non essendo riconoscibile direttamente, a mio avviso, né a San Gimignano né in altre opere ascrivibili alla sua bottega; una frequentazione della cittadina valdelsana potrebbe aver favorito altresì la sua metabolizzazione del più tardo ciclo veterotestamentario di Bartolo di Fredi (1367).

Sembra spettare allo stesso artista il *Sant'Ivo di Bretagna* dipinto a metà della parete sinistra [IV.6], affianco al *San Ludovico* di Jacopo di Mino, per volere di un membro della famiglia Tolomei, il cui stemma compare nell'angolo in basso a sinistra della cornice. I pochi tratti ancora leggibili, come il volto dell'angelo sulla sinistra e le mani di sant'Ivo dalle dita affilate che stringono il grosso volume decorato, rimandano alla stessa cultura, così come molto simili risultano le cornici (specie quella del *Vir dolorum tra i santi Pietro e Paolo*). La data – pur frammentaria – 1368⁵¹ iscritta in calce è significativa per la diffusione in Italia del culto del giurista francese canonizzato nel 1347, di cui questo affresco costituisce uno dei primi episodi in terra toscana.⁵²



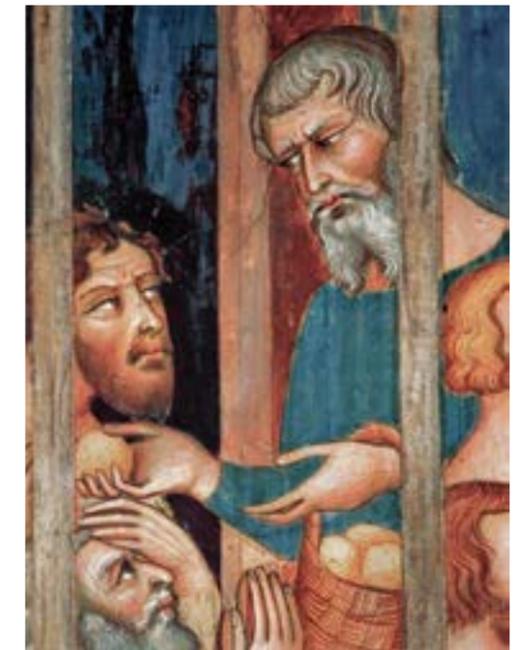
IV.41. "Giovanni d'Asciano"?, *Flagellazione di santa Caterina d'Alessandria*, particolare di uno sgherro. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata.



IV.42. Bartolo di Fredi, *Martirio di santa Margherita d'Antiochia*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di Santa Margherita.



IV.43. "Giovanni d'Asciano"?, *Flagellazione di santa Caterina d'Alessandria*, particolare di Massimino che ordina il supplizio. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata.



IV.44. Bartolo di Fredi, *Il demonio ottiene da Dio di tentare Giobbe*, particolare. San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, parete sinistra.

Due Vite di Cristo nella chiesa dei laici

Le *Storie della Passione* della parete destra di San Francesco, assegnate a Giovanni d'Asciano da Cavalcaselle, denunciano invece caratteri più tardi, già di primo Quattrocento [IV.52-53]. Staccate e conservate in museo, sono state incluse da Alessandro Bagnoli in un gruppo riunito attorno a un affresco della sala capitolare di Sant'Agostino a Monticiano, per il quale le fonti tramandano la data 1422, e che comprende anche alcuni affreschi della cattedrale di Massa Marittima.⁵³

Il breve ciclo comprende una frammentaria *Ultima cena*, l'*Orazione nell'orto* e la *Cattura*, un accenno della *Flagellazione*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione*, anch'essa molto lacunosa: non si conservano i documenti in cui si indica il punto esatto dal quale furono staccate, né la data di tale operazione, ma è possibile ricollocarle idealmente grazie a un lacerto rimasto *in situ*, a destra dell'altare della Vergine del Carmelo, in cui si vede, oltre alla cornice verticale che segna la chiusura della scena a destra, gli alberi e lo spigolo del sarcofago dal quale esce Cristo vittorioso [IV.54-55]. In corrispondenza dell'altare lo stacco non è stato effettuato ma le misure dei lacerti permettono di stabilire che oltre alla *Flagellazione*, di cui vediamo soltanto l'angolo in basso a sinistra con le gambe di uno degli sgherri, vi fosse un altro riquadro, completamente perduto (o ancora nascosto dalla pala robbiana?) prima della *Crocifissione*, verosimilmente l'*Andata al Calvario*, episodio spesso presente nei cicli cristologici senesi [IV.55].⁵⁴

Il distacco ha rivelato l'esistenza di una precedente serie di affreschi di piccole dimensioni raffigurante il medesimo



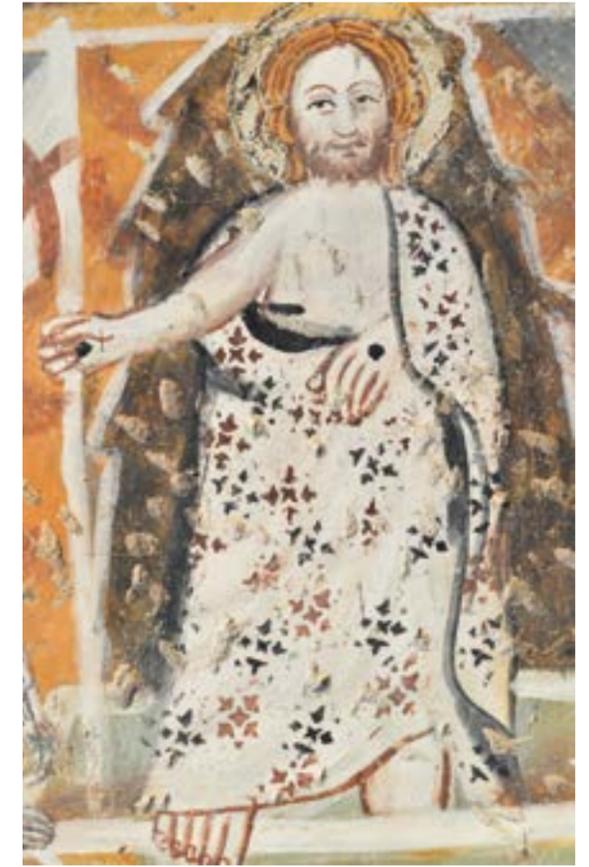
IV.45. Bartolo di Fredi, *Martirio di santa Margherita d'Antiochia*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di Santa Margherita.



IV.46. Altare della Vergine del Carmelo. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



48. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *Orazione nell'Orto degli ulivi*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



49. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *Resurrezione*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.47. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *Lavanda dei piedi*, *Orazione nell'Orto degli ulivi*, *Cattura di Cristo*; *Cristo davanti a Caifa?*, *Pilato si lava le mani*, *Flagellazione*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.50. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *Deposizione*, *Cristo al Limbo*, *Resurrezione*; *Marie al sepolcro?*, *Noli me tangere*, *Pentecoste*, *San Bartolomeo e un donatore*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.51. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *San Giuliano che ha ucciso i genitori*. Asciano, chiesa di San Francesco, pilastro tra la cappella maggiore e la cappella di Santa Margherita.

soggetto [IV.46], già intravisto dal Cavalcaselle che indicava una datazione al XIII secolo,⁵⁵ di cui attualmente si vedono dodici riquadri disposti su due registri. L'ordine di lettura – inframmezzato dall'altare secentesco – crea non pochi problemi. Il termine a destra è costituito dalla figura di *San Bartolomeo con un donatore*, alta quanto entrambi i registri, mentre non sappiamo dove fosse l'incipit: la prima scena conservata è la *Lavanda dei piedi*, e l'assenza dell'*Ultima cena*, tema senz'altro più ricorrente e incluso nella riedizione del "Maestro di Monticiano", lascia pensare che vi fossero ulteriori storie che non sono giunte fino a noi. Il racconto prosegue sul registro superiore con l'*Orazione nell'orto*, e la *Cattura di Cristo* (si vede san Pietro che taglia l'orecchio a Malco), quindi salta a quello inferiore con *Cristo di fronte a Erode* (si intravede la figura di Gesù in mezzo ad altre sullo sfondo di un muro merlato), *Pilato che si lava le mani*, la *Flagellazione* (appena visibile nell'intercapedine tra l'altare e il muro) [IV.47]; dall'altro lato riprende con la *Deposizione*,

Cristo al Limbo e la *Resurrezione* in alto, e continua in basso con una scena frammentaria identificabile con le *Marie al sepolcro* (si vede solo una testa femminile a capo scoperto con i capelli biondi che potrebbe essere la Maddalena), il *Noli me tangere* e la *Pentecoste* [IV.50]. Tale scarto tra la parte sinistra e la parte destra postula che la scena della *Crocifissione* dovesse occupare entrambi i registri, in modo da interrompere la sequenza narrativa e generarne una nuova e uguale, prima le scene in alto da sinistra a destra e poi quelle in basso. Siccome la *Deposizione* è a destra dell'altare, la *Crocifissione* doveva trovarsi subito prima, risultando così curiosamente fuori asse rispetto all'insieme. Le anomalie del resto non si fermano qui: i riquadri hanno dimensioni disomogenee, e in generale quelli di sinistra sono più ampi di quelli di destra.⁵⁶ Anche le incorniciature risultano diverse tra storie della Passione e storie *post mortem*, tanto da far pensare a due artisti a lavoro nella stessa impresa ma con una certa autonomia l'uno dall'altro: si vedano anche le differenze nella definizione anatomica delle figure e dell'ambientazione [IV.48-49], più curate a sinistra (soprattutto nella scena del Getsemani), più sconclusionate a destra.⁵⁷

Queste discrepanze non permettono di stabilire con precisione quante siano le scene perdute (o nascoste dalla pala robbiana e dal ciclo di primo Quattrocento che le ricopri), ma è probabile che ve ne fossero ancora due prima della *Crocifissione*, forse *Cristo di fronte ad Anna* (o a Caifa) nel registro superiore, subito dopo la *Cattura*, e in basso l'*Andata al Calvario*, che di norma segue la *Flagellazione*. L'impressione è di trovarsi di fronte a una replica provinciale, ridotta, e su un *medium* più povero, del retro della *Maestà* di Duccio sull'altare maggiore del Duomo di Siena, in cui le ventisei *Storie della Passione* sono disposte su quattro registri, interrotti dalla *Crocifissione* che occupa il doppio dell'altezza delle altre scene (così come l'*Entrata in Gerusalemme* in avvio), e secondo un complesso itinerario di lettura a zigzag, da integrare con la predella e le cuspidi che articolavano la grandiosa macchina opistografa; inoltre pare significativa la nutrita selezione degli episodi del processo a Gesù, cifra caratteristica del capolavoro ducresco che dispiegava gli episodi di Anna, Caifa, Erode e Pilato. Tale parallelo porterebbe a pensare, quantomeno ipoteticamente, che anche il ciclo ascianese potesse iniziare con l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, esteso forse su entrambi i registri, in modo da fare anche da controcanto al riquadro con il *San Bartolomeo* alla fine.⁵⁸ Una fonte figurativa, di dimensioni molto maggiori, che poteva aver fornito un qualche spunto al frescante è quella più volte citata sulla parete destra della collegiata di San Gimignano, i cui tre registri prevedono un ordine di lettura bustrofedico, almeno in parte, e con la *Crocifissione* che anche in questo caso occupa una doppia altezza e spezza il corso del racconto, essendo inoltre fortemente decentrata sulla sinistra tanto che le scene *post mortem* sono soltanto quattro, vale a dire la *Sepoltura*, *Cristo al Limbo*, la *Resurrezione* e la *Pentecoste*.

Con ciò si è data anche una prima indicazione cronologica, giacché questi affreschi – nonostante la loro men che



IV.52. "Maestro di Monticiano", *Ultima Cena, Orazione nell'Orto degli ulivi e cattura di Cristo, Flagellazione (?)*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



IV.53. "Maestro di Monticiano", *Crocifissione, Resurrezione*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



IV.54. Pittore senese della seconda metà del Trecento, *San Bartolomeo e donatore*; "Maestro di Monticiano", *Resurrezione* (lacerto di cornice). Asciano, chiesa di San Francesco.

modesta qualità – denunciano una cultura seneseggiante di secondo Trecento, mutuando alcune semplificazioni nell'orchestrazione dello spazio e dei personaggi di nuovo da Bartolo di Fredi, ma anche un'attenzione per la decorazione degli abiti, ancorché restituita in maniera estremamente ripetitiva e grossolana, che va di pari passo con gli sviluppi della pittura più ornata e preziosa. La prova di una datazione successiva alla metà del Trecento è fornita anche in questo caso dalla sovrapposizione degli intonaci, che mostra come l'affresco sia stato steso sopra i finti marmi che facevano da basamento ai santi del registro superiore di Jacopo di Mino del 1345 circa, che diventa dunque un obbligato *terminus post quem*.⁵⁹

Alla stessa mano dell'autore delle storie di sinistra appartiene certamente anche un altro affresco all'interno della

chiesa di San Francesco, il *San Giuliano che uccide i genitori* sulla base del pilastro destro della cappella maggiore [IV.51]. Vi ritroviamo il tipo fisico, le forme semplificate dei volti e dei tratti, i capelli resi come una compatta massa rossiccia con sottili linee ondulate, le decorazioni geometriche sulla veste del giovane protagonista che inguaina la spada ancora gocciolante di sangue. Al di sotto della cornicetta giallo ocra, identica a quella che comprende le storie della parete destra, corre una frammentaria e malferma iscrizione che ruota sul lato destro, in cui si legge: "chom[e] [sa]nto Iu[li]ano amaççò [il padre suo] e la madre sua".

L'arretratezza di questo frescante, finanche simpatico nella sua ingenuità, dovette essere presto percepita come un limite, forse anche per confronto con i bei santi di Jacopo di Mino che campeggiavano nella parte alta della parete, tanto che nell'arco di pochi decenni l'opera fu martellinata e ricoperta da un nuovo intonaco; su questo il "Maestro di Monticiano" arrivò ad una sintesi nella scelta dei soggetti della Passione dando ormai conto di una congiuntura stilistica mutata (meno vivace di quanto non fosse ancora nel terzo quarto del Trecento), quando i modi di Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo costituiscono un paradigma di riferimento ormai cristallizzato per la maggior parte degli artisti privi di una propria connotazione espressiva.

Collegato stilisticamente al ciclo della *Passione* di primo Quattrocento è un ulteriore riquadro situato nei pressi della controfacciata, dalla curiosa iconografia [XII].⁶⁰ Rovinato nella parte bassa e affiancato sulla destra da un *San Pietro*, a prima vista parrebbe un *Riposo durante la fuga in Egitto*,⁶¹ ma alcune anomalie lasciano il campo aperto a una diversa interpretazione. I due angeli che portano pane e acqua alla sacra famiglia non hanno riscontri nelle fonti testuali del *Riposo* (i Vangeli apocrifi), dove si narra invece il miracolo della palma che si piega ad offrire i propri datteri a Maria. Il curioso aneddoto compare invece nelle *Meditationes Vitae Christi* (§ XVII) in occasione del ritiro di Gesù nel deserto, che, dopo aver resistito alle tentazioni, invia gli angeli a chiedere del cibo a Maria per sfamarsi dopo il lungo digiuno; due di essi tornano con del pane, dell'acqua e una tovaglia, esattamente come nell'affresco ascianese.⁶² Qui la presenza di Maria, Giuseppe e dell'asino, il decentramento del gruppo sulla sinistra, e più a destra l'accento di un'aureola e di un bastone, fanno pensare che si tratti dell'*Incontro con san Giovannino nel deserto*, che avviene durante il ritorno dall'Egitto verso la terra d'Israele, quando il piccolo Battista penitente divide con i congiunti il suo povero cibo. L'episodio è narrato nelle stesse *Meditationes* (§ XIII), e si trova trasposto in pittura dai fratelli Salimbeni nell'oratorio di San Giovanni Battista a Urbino (1416) in date non lontane dall'affresco di San Francesco.⁶³ L'inserimento degli angeli che portano i viveri sembra frutto di un'interpolazione tra i due episodi narrati nelle *Meditationes*, entrambi relativi al deserto e al nutrimento dopo la penitenza.⁶⁴



IV.55. Ricollocazione virtuale dei frammenti del ciclo delle *Storie della Passione* del "Maestro di Monticiano". Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

La cappella dell'Assunta *more senese*

Il "Maestro di Monticiano" è responsabile anche dell'*Assunzione della Vergine in Cielo mentre dà la Cintola a san Tommaso* [IV.56], affresco frammentario conservato in una nicchia della parete sinistra, nei pressi dell'altare secentesco di Sant'Antonio da Padova che la ostruisce leggermente sulla destra.⁶⁵ I confronti tra gli angeli dell'*Incontro con san Giovannino nel deserto* e quelli che attorniano la mandorla di Maria non lasciano dubbi [IV.57-58]. L'impaginazione del soggetto, con la Vergine in posizione rigidamente frontale e Tommaso esattamente sotto di lei, segue la redazione senese del tema, influenzata dalle *Assunte* di Duccio nella vetrata del Duomo e di Simone Martini sull'antiporto di Camollia, diversa da quella in uso a Firenze e soprattutto a Prato che più comunemente vede Maria rivolgersi alla propria destra per lasciar cadere la cintola nelle mani di Tommaso che è decentrato su quel lato.⁶⁶ Il testo più vicino a quello ascianese è con evidenza l'*Assunta* al centro del polittico di Taddeo di Bartolo sull'altare del Duomo di Montepulciano del 1401, da cui sono mutate anche le

pose e i gesti di alcune figure, come l'angelo in alto a destra che piega la testa all'esterno rivolgendo lo sguardo verso lo spettatore [IV.59-60]. Con Taddeo dovette svolgersi la formazione del nostro anonimo, per i volumi espansi, la linea di contorno ben marcata, il tono lezioso delle conversazioni intrattenute dagli angeli, l'insistenza nella descrizione dei fiori nell'avello di Maria, tutti elementi che – insieme al *post quem* del polittico poliziano – collocano l'affresco nel primo decennio del Quattrocento. Volendo immaginare uno svolgimento della parabola artistica dell'anonimo, questo affresco troverebbe posto a monte, quando la lezione del maestro è più fresca, e certi stilemi sembrano ancora memori del tardo Jacopo di Mino, filtrato però per il tramite di Bartolo di Fredi, come i volti degli angeli posti frontalmente incorniciati da una capigliatura elegante e regolare. Più avanti, forse già nelle *Storie di Cristo* dirimpetto, e poi soprattutto nell'affresco eponimo del 1422, sembra prevalere una maggiore schematismo e una più marcata rigidità nella conduzione pittorica.

La nicchia corrisponde all'altare di Santa Maria Assunta ricordato nel 1583 dal Peruzzi sotto il patronato dei Ben-



IV.56. "Maestro di Monticiano", *Assunzione di Maria che dà la cintola a san Tommaso*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.57. "Maestro di Monticiano", *Assunzione di Maria che dà la cintola a san Tommaso*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.58. "Maestro di Monticiano", *Incontro con san Giovannino nel deserto*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.59. "Maestro di Monticiano", *Assunzione di Maria che dà la cintola a san Tommaso*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.60. Taddeo di Bartolo, *Assunzione di Maria e santi*, particolare. Montepulciano, cattedrale di Santa Maria Assunta.

si. Gli stemmi di questa famiglia compaiono infatti negli sguanci, ma sovrapposti allo strato pittorico originario con motivi geometrici che faceva da cornice alla *Madonna della Cintola*, il che denota con ogni probabilità un cambio di patronato intercorso dopo la prima fondazione.

La cappella di Sant'Antonio abate: una congiuntura orvietana ad Asciano?

Quasi esattamente di fronte il Peruzzi annota l'antico altare di Sant'Antonio abate appartenente ai Griffoli, famiglia senese non altrimenti documentata in Asciano, che si identifica con la nicchia aperta tra le *Storie della Passione* e l'*Incontro con san Giovannino nel deserto* [XIII]. Gli affreschi presentano in alto una *Madonna col Bambino tra i santi Giacomo Maggiore e Giovanni Battista*, e in basso quattro *Storie di sant'Antonio*: a sinistra l'*Incontro con il centauro* e *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, a destra il *Pasto con san Paolo eremita* e le *Esequie*. I due riquadri verticali in finto marmo al centro erano destinati a fare da sfondo alla statua lignea del titolare oggi conservata al Museo di Palazzo Corboli [I.19, IV.61], mentre negli sguanci trovano posto *Sant'Agata* (patrona di Asciano, a sinistra) e *San Cristoforo* (a destra) [IV.63-64].⁶⁷

Una prima considerazione riguarda la somiglianza tra le fisionomie che compaiono nelle quattro storie e la scultura, tanto stretta al punto da far pensare che almeno la policromia di questa sia stata stesa dallo stesso pittore: basti vedere la folta barba divisa in due poderosi boccoli simmetrici del san Paolo eremita della scena in alto a destra [IV.61-62]. Datato tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, il *Sant'Antonio*

ligneo è stato avvicinato a quello della chiesa di Casciano delle Masse (Siena) e al più tardo *Sant'Agostino* del Museo Diocesano di Pitigliano (proveniente da Sant'Agostino a Santa Fiora), e messo in parallelo con i pittori Martino di Bartolomeo e Andrea Vanni.⁶⁸ Tuttavia il confronto con l'esemplare senese,⁶⁹ al di là della consonanza iconografica, mostra più differenze che analogie: il panneggio risulta molto più fitto e inciso rispetto al santo di Palazzo Corboli, dove le pieghe sono più spesse e l'andamento dei bordi più ondulato; diverso risulta anche il trattamento della barba, un unico blocco a Siena e due ciocche nettamente separate da una scriminatura ad Asciano. Se la datazione andrà tenuta entro l'ultimo scorcio del Trecento, giacché non si avverte ancora il riflesso degli *hanchement* tardogotici di un Francesco di Valdambro giovane, o di un Jacopo della Quercia, il termine di paragone dovrà essere cercato nell'ambito di Mariano d'Agnolo Romanelli e del Maestro del Crocifisso dei Disciplinati: per il modo controllato e rigido di intendere la figura, il nostro *Sant'Antonio* può essere accostato al gruppo dell'*Annunciazione* di quest'ultimo nel Museo di Montalcino,⁷⁰ in cui ritroviamo un panneggio similmente intagliato in una materia densa e greve, ma anche all'*Angelo annunciante* del Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino di Mariano⁷¹ o al *Busto reliquiario* del Museo Civico di San Gimignano (verosimilmente di sant'Orsola), per la simile schematizzazione dell'ovale del volto.⁷²

Quanto alle pitture l'unico intervento critico si deve a Nicoletta Matteuzzi,⁷³ che ha proposto un prudente accostamento con l'allievo di Bartolo di Fredi, Jusaffa di Filippo Mei (documentato dal 1373 al 1410), in particolare per il confronto con il finto tritico della parete destra di San Lucchese a Poggibonsi.⁷⁴ Per me però le similitudini con Bartolo



IV.61. Scultore senese e pittore orvietano? *Sant'Antonio abate*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.



IV.62. Pittore orvietano della seconda metà del Trecento?, *Pasto di sant'Antonio abate e Paolo eremita*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

di Fredi, e più in generale con i pittori attivi a Siena e nel contado negli ultimi due decenni del Trecento, non sono che superficiali e non intaccano la radice costitutiva dell'arte del frescante delle *Storie di sant'Antonio*, che invece mi sembra appartenere a quella scuola orvietana già inclusa all'interno di una visione "panseneseggiante" della pittura tra Umbria e Toscana prima degli interventi di Roberto Longhi, Pier Paolo Donati e Miklós Boskovits, che ne hanno messo in luce i caratteri peculiari e autonomi.⁷⁵ Ci indicano la strada le aureole dei due santi laterali [IV.63-64], che presentano una razzatura impressa nell'intonaco circondata da un cerchio rosso e uno nero bordato da punti bianchi raggruppati a tre a tre: si tratta di un tipo di decorazione utilizzata esclusivamente dai pittori orvietani, Cola Petruccioli, Piero di Puccio e Andrea di Giovanni e dai loro seguaci, sia nelle opere realizzate in patria sia per quelle negli altri centri, Perugia e Pisa ad esempio, in cui operarono tra gli ultimi due decenni del Trecento e il primo del Quattrocento (Andrea anche oltre).⁷⁶ Le ritroviamo in quello straordinario laboratorio della pittura orvietana in terra toscana che è il complesso di Santa Maria di Belverde nei pressi di Cetona [IV.65], eremo minoritico collegato al locale convento di San Francesco [IV.66], in cui i tre allievi di Ugolino di Prete Ilario – formati nel cantiere del Duomo tra il settimo e l'ottavo decennio del Trecento – lavorarono uno dopo l'altro tra il 1398 e il 1410 circa agli affreschi dei tre oratori sovrapposti, dedicati rispettivamente alla Vergine Maria, al Salvatore e alla Maddalena.⁷⁷ Fra i tre, il più giovane e meno dotato Andrea di Giovanni (documentato dal 1378 fino al 1424), autore sia delle *Storie della Passione* nel registro inferiore dell'oratorio del Salvatore sia del ciclo della Maddalena nella cappella omonima, mostra



IV.63. Pittore orvietano della seconda metà del Trecento?, *Sant'Agata*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



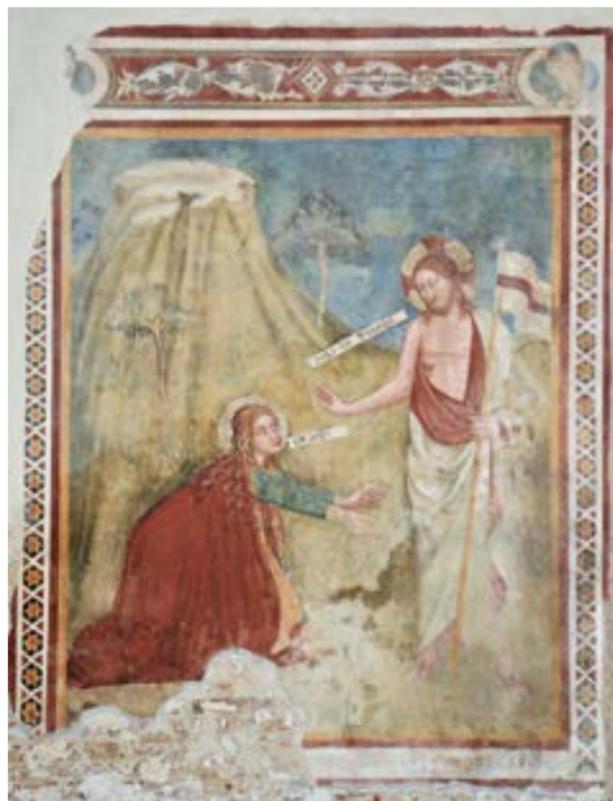
IV.64. Pittore orvietano della seconda metà del Trecento?, *San Cristoforo*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.65. Cola Petruccioli, *Crocifissione*, particolare. Cetona, Eremo di Santa Maria in Belverde.



IV.66. Piero di Puccio, *San Francesco*, particolare. Cetona, chiesa di San Francesco.

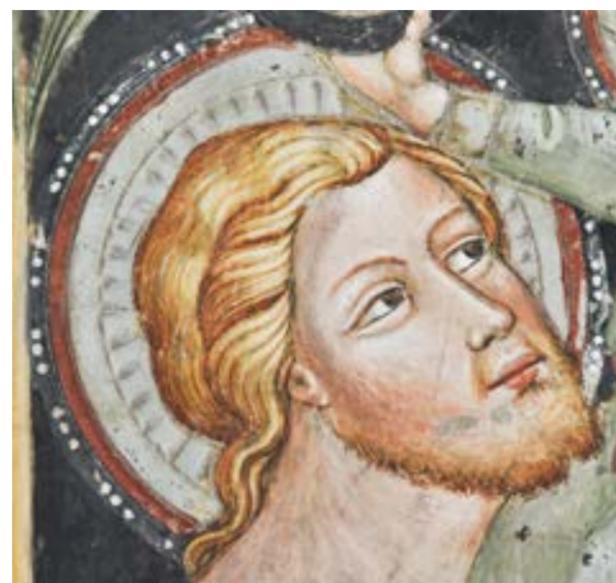


IV.67. Pittore orvietano del 1363, *Noli me tangere*. Città della Pieve, convento di Sant'Agostino, ex sala capitolare.

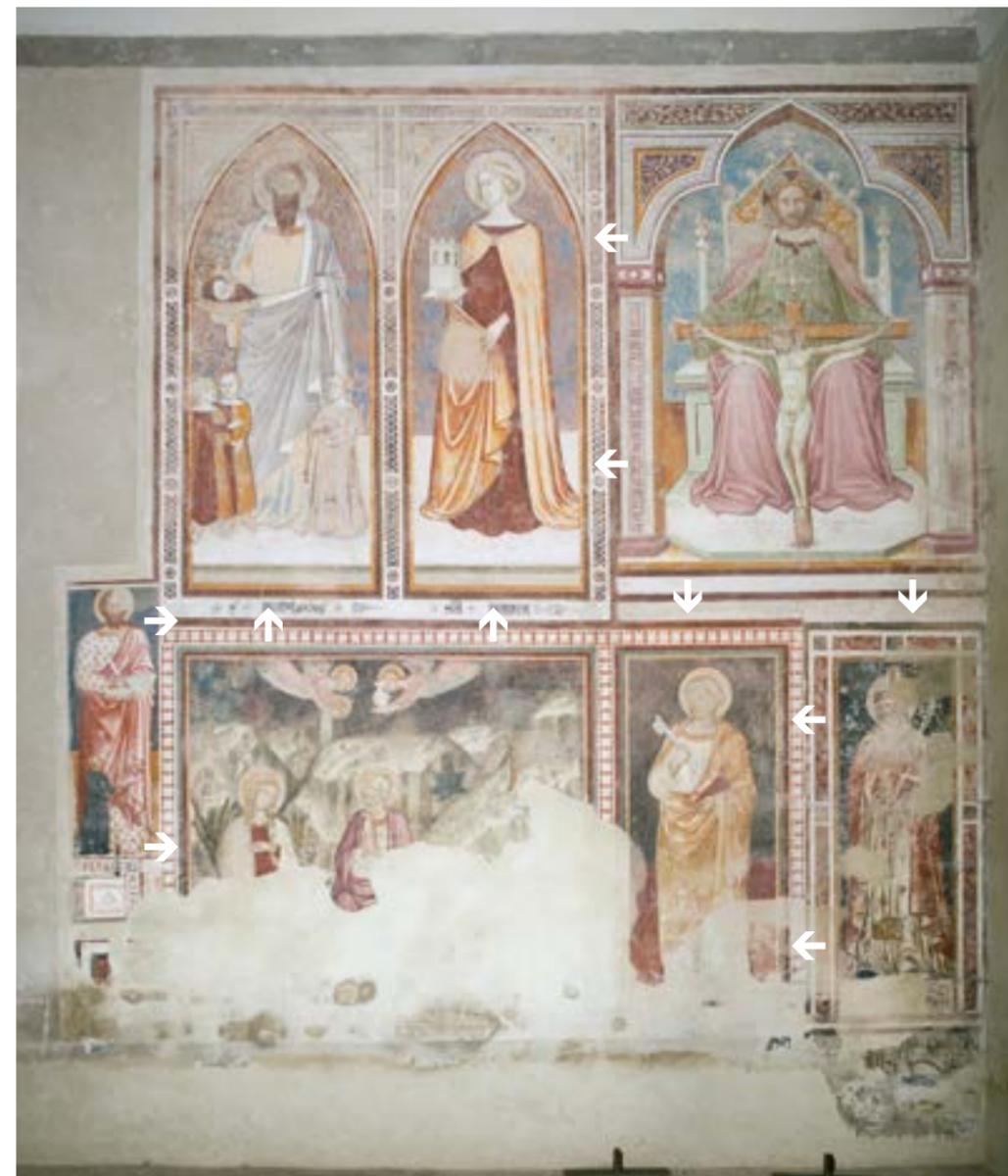
diversi caratteri in comune con gli affreschi di San Francesco, come l'allungamento delle figure, l'appiattimento dei volumi, la mancanza di caratterizzazione dei tratti somatici, la compattezza delle capigliature, una certa rigidità dei panneggi. Ad Asciano tutto è accentuato a causa di una qualità inferiore almeno nei santi laterali e nella lunetta centrale, mentre una maggiore verve narrativa, pur ingenua quanto a rapporti proporzionali tra figure e paesaggio, appare nelle quattro storie, come se il pittore fosse più a suo agio nel piccolo formato.⁷⁸ Che questi possa avere avuto un avvio effettivamente orvietano lo dimostra a mio avviso un affresco con il *Noli me tangere* conservato nell'ex sala capitolare del convento di Sant'Agostino a Città della Pieve, datato 1363 [IV.67], riunito di recente da Giampaolo Ermini in un piccolo gruppo di opere sotto il possibile nome Petrucciolo di Marco, padre di Cola.⁷⁹ Se le opere messe insieme dallo studioso – oltre a quella pievese, la *Maestà* di Francesco Casali a Magione del 1371⁸⁰ e un affresco del titolare in San Lorenzo de' Arari a Orvieto già attribuito correttamente a Piero di Puccio⁸¹ – si rivelano a un esame più attento piuttosto disomogenee, nondimeno il *Noli me tangere* costituisce un punto di riferimento per l'artista di Asciano: si vedano il metallico panneggio di Cristo, simile a quello del *San Cristoforo*, il volto di quest'ultimo e quello della Maddalena inginocchiata [IV.68-69], più dolce e morbida nel *ductus* pittorico, ma vicino per le sottolineature degli occhi, per la forma del naso e della bocca, nonché per l'immancabile aureola segnata dai dischetti bianchi sul cerchio nero. Tali somiglianze denunciano una data non troppo distante dal 1363 per gli affreschi e la statua ascianesi, nonché una cultura chiaramente condivisa. Se per Belverde, appartenente ai territori orvietani negli anni della decorazione, sono state giustamente chiamate in causa le ragioni geo-storiche per le commissioni ai pittori



IV.68. Pittore orvietano del 1363, *Noli me tangere*, particolare. Città della Pieve, convento di Sant'Agostino, ex sala capitolare.



IV.69. Pittore orvietano della seconda metà del Trecento?, *San Cristoforo*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.70. Schema della sovrapposizione degli intonaci all'inizio della parete destra della chiesa di San Francesco ad Asciano.

umbri, il caso di Asciano sfugge alle caratterizzazioni che pure sono servite, da Longhi in avanti, a ribadire la vitalità e l'indipendenza della scuola umbra: forse già a queste date gli scambi con i senesi dovevano essere importanti se – al di là della collaborazione con uno scultore senese – il nostro tradisce nelle piccole storie un modo di raccontare che richiama più un Niccolò di Buonaccorso che Ugolino di Prete Ilario.

Aggiunte per Agostino di Marsilio

Il tratto di parete compreso tra la nicchia di Sant'Antonio abate e la controfacciata, al pari di quello di fronte già esaminato, presenta una variegata stratigrafia degli intonaci [IV.70]:

l'*Incontro con san Giovannino nel deserto* e il *San Pietro* si sovrammettono al basamento dei *Santi Bartolomeo e Barbara* di Jacopo di Mino del Pellicciaio dell'ordine superiore; ancora successivi sono a sinistra un *San Bartolomeo con un donatore agostiniano*, e a destra un *Santo vescovo* (forse Agostino), posto proprio nell'angolo con la controfacciata [IV.71-72];⁸² infine ultima in ordine di tempo, giacché il suo intonaco sormonta a lato i santi di Jacopo di Mino e in basso sia il *San Pietro* sia il *Santo vescovo*, è una *Trinità*, nella particolare accezione iconografica del *Thronus Gratiae* [XIV],⁸³ la cui datazione – come si dirà – sfiora la metà del Quattrocento, a distanza di circa un secolo dall'intervento più antico.

Come indicato sia dal Peruzzi sia dal Nuti, in quest'angolo della chiesa doveva trovarsi l'altare dedicato a san Ber-



IV.71. "Maestro di Monticiano"?, *San Bartolomeo e donatore*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.72. Ambito di Pietro di Ruffolo, *Santo vescovo (Agostino?)*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.

nardino, ma nessuna delle testimonianze superstiti appena elencate vi si può legare, anche perché tutte precedenti la canonizzazione del 1450; con ogni probabilità l'altare si addossava alla controfacciata (*en pendant* con quello di Santa Caterina d'Alessandria), dove dopo il restauro è stato collocato un affresco con la *Madonna col Bambino tra sant'Antonio abate e un santo cavaliere (Giuliano?) e un donatore* [IV.73] proveniente dalla zona presbiteriale, esattamente dal registro inferiore della teoria di santi di Mino, di cui andava a coprire i finti marmi [Intro.5].⁸⁴

A mio parere si tratta di un'opera dello stesso autore del *Thronus Gratiae*, nonché del *Compianto* [IV.74] all'inizio della parete sinistra e di un *San Francesco* [IV.75] affrescato sul pilastro destro della cappella maggiore, ovvero Agostino di Marsilio. Di origine bolognese, Agostino è documentato a Siena dal 1440 fino alla morte avvenuta nel 1469, e risulta impiegato a più riprese sia per la fabbrica dello Spedale di Santa Maria della Scala sia per quella del Duomo e del Battistero, quasi esclusivamente con il compito di dipingere volte con cieli stellati e figure a mezzobusto.⁸⁵ Fino alme-

no al 1440 risiedeva a Lucignano in Val di Chiana, dove dipinse alcuni affreschi della Sala dell'Udienza del Palazzo Comunale: una *Maestà e santi* datata 1429 coronata nella volta soprastante da un *Cristo giudice tra due angeli*, oltre che alcuni degli *Uomini illustri* che compaiono sulle pareti e sulle volte di questo singolarissimo ambiente, completato soltanto verso il 1480.⁸⁶ Nella vicina chiesa di San Francesco, sulla parete sinistra, è di sua mano una vasta *Assunzione di Maria*, distrutta nella parte bassa dall'apposizione di un altare secentesco.⁸⁷

Sono queste opere di Lucignano a costituire il termine di paragone più stringente per gli affreschi di San Francesco ad Asciano. Il Dio Padre della *Trinità* è identico a quello nella cornice superiore dell'*Assunta* [IV.76-77] e a quello della Sala dell'Udienza, sia nella costruzione del viso e nei tratti somatici, sia nel panneggio della veste e del manto; la fronte bombata, i volumi netti e geometrici, la scriminatura che divide i capelli in modo simmetrico, le orecchie schiacciate, le rughe verticali ai lati della bocca si ritrovano nel *San Gerolamo* di uno dei sottarchi del Pellegrinaio di Santa Maria



IV.73. Agostino di Marsilio, *Madonna col Bambino tra sant'Antonio abate e un santo cavaliere (Giuliano?) e un donatore*. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata (già parete destra).



IV.74. Agostino di Marsilio, *Compianto su Cristo morto*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.75. Agostino di Marsilio, *San Francesco*. Asciano, chiesa di San Francesco, pilastro tra la cappella maggiore e la cappella di Santa Margherita.

della Scala, a cui somiglia moltissimo anche il *San Francesco entro edicola*⁸⁸ del pilastro della cappella maggiore ascianese, che mostra le stesse schematizzazioni, le mani tozze e l'espressività bloccata, presenti anche nell'omologo santo a lato della *Maestà* a Lucignano e in quello a mezzo busto nella cornice dell'*Assunta*. Evidenti sono poi le analogie tra la *Madonna col Bambino* in controfacciata e quella al centro dell'affresco civico lucignanese [IV.78-79], dalla spessa linea di contorno che sigilla i volumi alla forma del volto e degli occhi, dal velo trasparente intorno al collo (ad Asciano molto rovinato) fino ai motivi ornamentali del drappo d'onore; si vedano poi a confronto il profilo del donatore inginocchiato e l'angelo annunciante, e ancora il volto della Vergine con l'angelo musicante a destra dell'*Assunta*. Il *Compianto sul Cristo morto* della parete sinistra di San Francesco,⁸⁹ mostra gli stessi caratteri in termini di rigidità dei volumi, sottolineatura delle rughe, chiaroscuro netto, che risultano addirittura più accentuati che nelle altre opere appena discusse; l'attribuzione è confortata dall'adozione del motivo per la cornice, che è identico a quello sui pilastri della *Trinità* posta sulla parete di fronte [XIV, IV.74], ma anche per il confronto con alcuni personaggi della Sala dell'Udienza di Lucignano.

La scarsa evoluzione della parabola artistica di Agostino di Marsilio – fortemente legato al neotrecentismo di pittori come Martino di Bartolomeo e Taddeo di Bartolo e insensibile agli esiti tanto del Sassetta quanto del Vecchietta a lui contemporanei – crea qualche difficoltà nel definire la cronologia dell'intervento ascianese, che per la quantità di affreschi eseguiti non dovette essere breve. Se niente sappiamo della sua formazione né della sua origine bolognese – per altro ribadita sempre nei documenti – dobbiamo immaginare che il pittore risiedesse a Lucignano almeno dal 1429, quando data la *Maestà* del Palazzo Comunale, commissione civica di rilievo che comporta una certa fama già acquisita. Stilisticamente essa appare anche il numero più antico del catalogo, mentre già l'*Assunta* di San Francesco reca i segni di un maggiore irrigidimento, ravvisabile anche nei sottarchi del Pellegrinaio del 1440; il legame con il borgo della Val di Chiana non venne meno dopo l'inizio della sua attività a Siena (il *Cicerone* e il *Muzio Scevola* della Sala dell'Udienza portano ad esempio la data 1445, e mostrano una scarnificazione delle forme ancora più marcata), ma è evidente come le commissioni per la città lo avessero attratto sempre più fino a portarlo a cambiare residenza (sappiamo che possedeva una casa a Siena dal 1453). Gli affreschi di San Francesco ad Asciano potrebbero collocarsi alla fine degli anni trenta, in una fase intermedia della sua produzione che più tardi si specializzerà in cornici, cieli stellati, busti di santi e apparati effimeri come stendardi e paliotti: nella capitale il ruolo di un modesto mestierante come Agostino non poteva che essere limitato, ma i monumenti di prestigio per i quali prestò servizio restano a testimoniare un costante apprezzamento, quanto meno in termini di affidabilità, tributatogli dalla committenza cittadina.

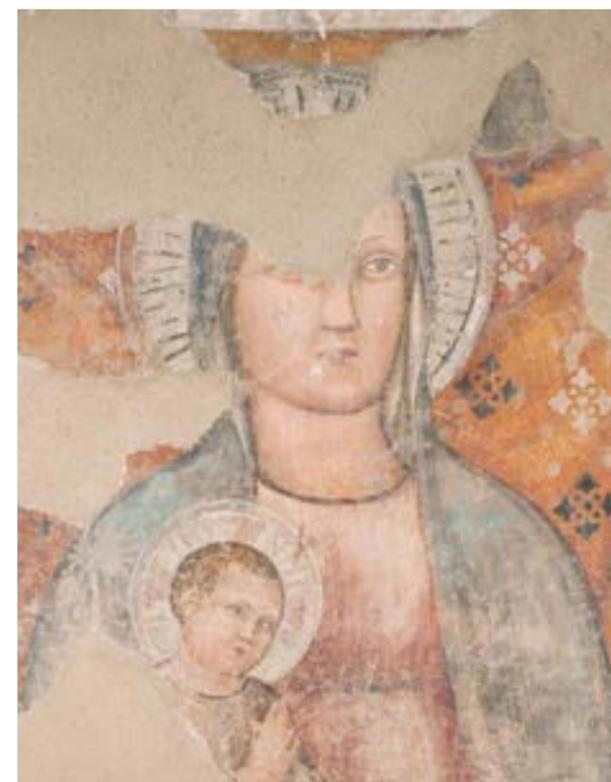
Vale la pena segnalare qui ulteriori nuove proposte per il catalogo di Agostino in attesa di svilupparle più ampiamente in altra sede.⁹⁰ La prima riguarda un affresco staccato con un



IV.76. Agostino di Marsilio, *Thronus Gratiae*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, parete destra.



IV.77. Agostino di Marsilio, *Assunzione di Maria e angeli*, particolare. Lucignano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.78. Agostino di Marsilio, *Madonna col Bambino tra sant'Antonio abate e un santo cavaliere (Giuliano?) e un donatore*, particolare. Asciano, chiesa di San Francesco, controfacciata (già parete destra).



IV.79. Agostino di Marsilio, *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista, san Biagio, san Felice, san Michele arcangelo, san Francesco e sant'Agata*, particolare. Lucignano, Palazzo Comunale, Sala dell'Udienza.



IV.80. Agostino di Marsilio, *Beata Michelina da Pesaro*. Lucignano, Istituto Comprensivo, scuola media "Giuseppe Rigutini" (ex convento di San Francesco).



IV.81. Agostino di Marsilio, *Beato Galeotto Roberto Malatesta*. Lucignano, Istituto Comprensivo, scuola media "Giuseppe Rigutini" (ex convento di San Francesco).

San Sebastiano a mezzo busto conservato in Palazzo Pubblico a Siena, molto simile per tratti somatici e modellato sia all'angelo in alto a destra che suona la cetra nell'*Assunzione di Maria* di Lucignano, sia alla *Madonna* in controfacciata ad Asciano.⁹¹ Nella stessa San Francesco di Lucignano sono certamente di sua mano gli affreschi con il *Vir dolorum* e *Santa Chiara* della parete sinistra, e quello dalla parte opposta con *Beata Michelina con tre frati inginocchiati e un miracoloso salvataggio da un naufragio con l'approdo a Venezia*, e almeno la santa sottostante a sinistra, nonché una nicchia con la *Crocifissione tra Maria e Giovanni Evangelista, san Francesco stigmatizzato e santa Chiara* e nell'imbotte i *Beati Michelina da Pesaro e Galeotto Roberto Malatesta* [IV.80-81] nei locali dell'ex convento, oggi adibito a scuola media, che reca la data 1436.⁹² Tale data attrae gli altri lavori elencati a Lucignano, che a loro volta – per le strette consonanze stilistiche – non consentono di distanziare troppo il gruppo di affreschi di San Francesco di Asciano, dove il pittore po-

trebbe essere giunto proprio grazie all'intermediazione dei confratelli del vicino *locum* in Val di Chiana.

Intermezzo tra Asciano e Lucignano

Gli altari di Sant'Antonio, di Santa Caterina, della Vergine Assunta, e più tardi di San Bernardino, dovevano polarizzare la devozione dei laici che entravano in San Francesco fino a tutto il xv secolo, insieme all'affresco del beato Gherardo da Valenza, la cui fama era legata ai popolari miracoli taumaturgici (non è da escludere che vi si fosse stato anche un piccolo altare, almeno per breve tempo), e al ciclo della *Passione di Cristo* della parete destra, rinnovato a distanza di pochi decenni. La presenza di una teoria ordinata di santi e di un repertorio cristologico nella *ecclesia inferior* rispecchia l'esigenza di fornire ai fedeli testi chiari e immediati che accompagnassero sia la partecipazione alle funzioni sia



IV.82. Lucignano, chiesa di San Francesco, scorcio della parete destra tra primo e secondo altare.



IV.83. Pittore senese?, *Lacerto di affresco con figure*. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

la preghiera individuale. A ciò si aggiungono committenze rapsodiche di affreschi votivi, che tipicamente si affastellano sulle pareti dell'aula chiesastica, producendo un effetto di un'incrostazione, spesso caotica, fatta di santi a figura intera, singole scene narrative, soggetti cristologici o mariani.⁹³ Una più accorta regia nella strategia comunicativa da parte dei Francescani si ravvisa in alcuni contesti cittadini, e in monumenti di particolare preminenza, come Santa Croce a Firenze,⁹⁴ ma nella maggior parte dei casi appare preminente la volontà dei singoli benefattori, siano essi laici o religiosi.

Un esempio parallelo ad Asciano è il citato San Francesco di Lucignano. Sulle sue pareti, oltre agli affreschi ricordati per Agostino di Marsilio, compaiono il *Beato Gherardo da Valenza* (1345-1350),⁹⁵ il *Trionfo della Morte* di Bartolo di Fredi (1370-1375), che costituisce una ripresa in scala minore delle celebri rappresentazioni di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e dell'Orcagna in Santa Croce a Firenze, un *San Martino con storie della sua vita*, molto frammentario, della fine del Trecento,⁹⁶ almeno due raffigurazioni della *Madonna col Bambino e santi*, oltre a diversi santi raffigurati singolarmente. Tra gli altri attirano l'attenzione due affreschi a metà della parete destra: le *Stimmate di san Francesco*, fatto dipingere, come recita l'iscrizione, da «Monna Mat[t]ea di Bartolomeo de Santi», e una probabile *Madonna col Bambino e santi* di cui vediamo soltanto l'ultimo a destra, Francesco, a figura intera, e l'accenno di un secondo santo vestito come un apostolo [IV.82]. Il coronamento centinato del secondo presuppone un arco lapideo ammassato alla parete che incorniciava una cappella, di cui si conserva ancora il repositorio trilobato e dipinto in basso. Tra i due affreschi, le cui cornici sono abbastanza integre, esiste uno spazio di qualche decina di centimetri lasciato in bianco *ab antiquo*; lo stesso avviene più in basso dove compaiono altri due riquadri anch'essi leggermente distanziati. È da presumere che in questo punto dovesse ammassarsi un setto murario, verosimilmente quello del tramezzo, e che la cappella vi si addossasse dalla parte posteriore, sfruttandolo per lo scarico della centina.⁹⁷ In questo modo la più alta attestazione della santità del padre serafico, il miracolo delle Stimmate, si sarebbe trovata in una posizione di privilegio perché sempre visibile dalla congregazione dei fedeli e nei pressi della barriera che, anche psicologicamente, li divideva dall'area più sacra.

Le *Stimmate di san Francesco* ricorrono come elemento focale nei pressi della separazione tra *ecclesia laicorum* ed *ecclesia fratrum* anche in altri casi, come nella chiesa minoritica di Pienza: qui, come ha notato recentemente Donal Cooper,⁹⁸ la scena è letteralmente estrapolata dal ciclo dipinto nella cappella absidale da Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero nell'ottavo decennio del Trecento,⁹⁹ per essere collocata a metà della parete sinistra, ovvero in diretta relazione con la *Croce* dipinta, opera di primo Trecento attribuita a Segna di Bonaventura (oggi nel locale Museo diocesano), che si trovava in asse sul tramezzo.¹⁰⁰ Lo stesso era successo anni prima in Santa Croce a Firenze, dove all'altezza del monumentale tramezzo nella quinta campata, sulla parete sinistra, si conserva un lacerto attribuito a Taddeo Gaddi di



IV.84. Asciano, chiesa di San Francesco, veduta delle tre cappelle absidali.

una raffigurazione del miracolo della Verna, posto molto in alto e in origine incorniciato da una mostra lapidea ogivale, che reiterava un messaggio presente anche sul frontespizio della cappella Bardi (a lato della maggiore), opera di Giotto, anch'esso sottratto dal ciclo dell'interno e posto tanto in alto da essere visibile anche al di qua del tramezzo,¹⁰¹ come nel caso dell'affresco sulla parete di fondo della cappella maggiore ascianese, fatte le debite proporzioni.

Ad Asciano colpisce, al netto di eventuali perdite, l'assenza di raffigurazioni di san Francesco nell'area destinata ad accogliere i laici.¹⁰² Quello che compare a lato della *Madonna col Bambino* sopra la porta che immette nel chiostro, lungo la parete destra, potrebbe essere stato già al di là della barriera del tramezzo. La posizione e la consistenza di quest'ultimo non sono accertabili. L'assenza di tracce materiali sicure farebbero propendere per una struttura lignea, mentre le *Storie della Passione* (entrambe le serie) – che probabilmente iniziavano proprio dall'angolo tra la parete della chiesa e il tramezzo, potrebbero darci un'indicazione topografica.¹⁰³ A questa concorrono anche le tracce di altri affreschi di piccolo formato [IV.83], che affiorano a destra dell'altare dell'Im-

macolata, a una certa altezza da terra, al di sopra della porta aperta in epoca moderna e poi richiusa. C'è da domandarsi se non avessero una qualche funzione mnemonica per il frate che si accingeva alla predica dal pulpito, e che quindi quest'ultimo si trovasse nella posizione dove verosimilmente si trovava il tramezzo, che forse ne assolveva la funzione.¹⁰⁴

Qualunque ne sia stata la foggia e il materiale, il tramezzo doveva sostenere il *Crocifisso* ligneo grande più del naturale di cui il Nuti nel Seicento descrive le peregrinazioni, probabilmente in sostituzione di una precedente croce dipinta, più canonica nel panorama minoritico centroitaliano (quella del 1229 riutilizzata?). Forse appoggiato alla fronte del diaframma trovava posto anche l'antica immagine di *San Francesco* “di Margarito” (reimpiegata più tardi al centro di un altare composito sulla parete sinistra), risarcendo in qualche modo l'assenza di raffigurazioni del padre dell'Ordine a beneficio della congregazione dei laici, che in ogni caso dovevano riuscire a traguardare le *Stimate* della cappella maggiore.



IV.85. Pittore senese del 1490, finte architetture. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.



IV.86. Pittore senese del 1490, finte architetture. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.

La civiltà prospettica si svuota: gli affreschi della cappella di San Lorenzo

Al di là della barriera del tramezzo i fuochi devozionali erano costituiti dalle tre cappelle aperte sulla testata dell'aula [IV.84], la maggiore idealmente consacrata a san Francesco, in ossequio all'intitolazione stessa della chiesa, quella a sinistra, ovvero alla destra liturgica a san Lorenzo, titolare del primitivo insediamento minoritico ascianese, e quella *a cornu epistolae* a Santa Margherita, forse in base alle richieste dei committenti Bandinelli. Come indicato nei capitoli precedenti, la maggiore era stata decorata subito dopo la conclusione della fabbrica architettonica, o forse ancora prima, per volontà diretta dei frati, che in un secondo momento l'avevano ceduta ad Antonio Tolomei. I Bandinelli avevano ottenuto la cappella di destra nel 1361, e in quell'occasione o poco dopo Bartolo di Fredi ne eseguì la decorazione a fresco con il *Martirio della vergine di Antiochia* e *Sant'Eufrasia* in trono nella lunetta soprastante (sono perdute le pitture della parete di fronte). La cappella di San Lorenzo è invece ancora sostanzialmente integra, eccetto che per la parete di fondo occupata quasi per intero dall'altare barocco e per al-



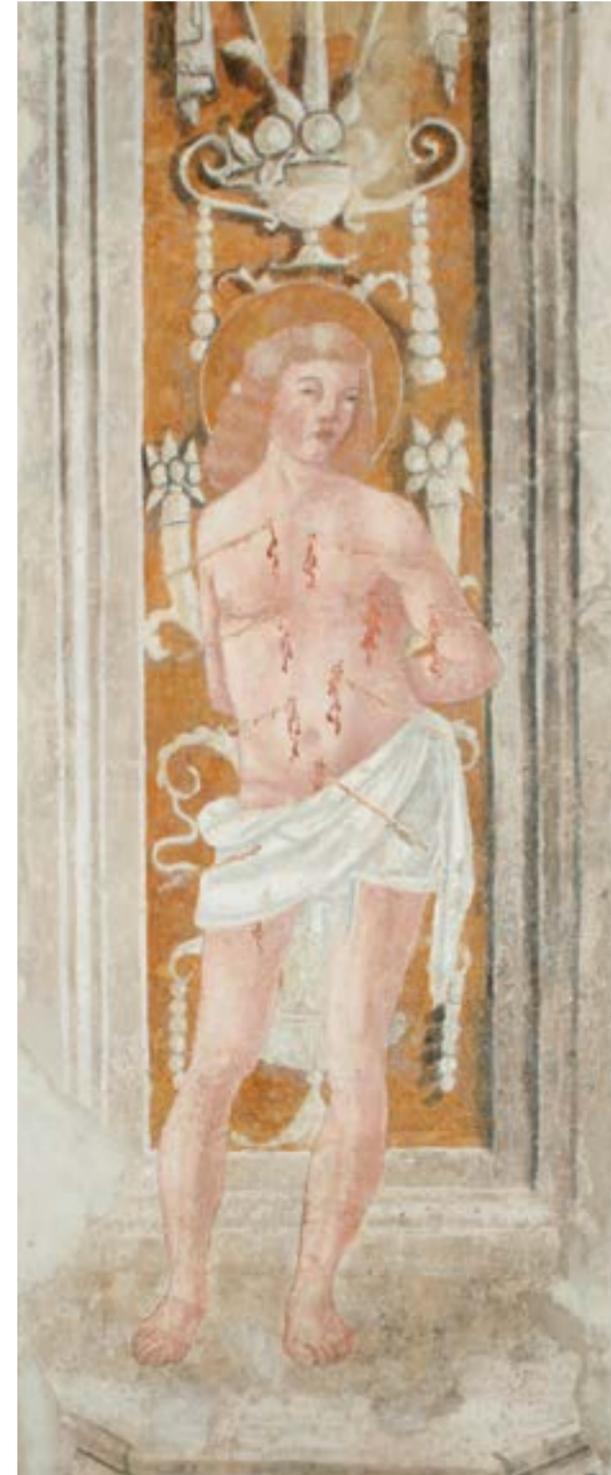
IV.87. Pietro di Francesco Orioli, finte architetture. Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.



IV.88. Pittore senese del 1490, *San Sigismondo*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.



IV.89. Benvenuto di Giovanni, *San Sigismondo*. Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra.



IV.90. Pittore senese del 1490, *San Sebastiano*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.



IV.91. Andrea di Niccolò, *Madonna col Bambino tra san Sigismondo, sant'Agostino, san Rocco e san Sebastiano*, particolare. Murlo, pieve dei Santi Giusto e Clemente a Casciano.



IV.92. Pittore senese del 1490, *San Sebastiano*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.

IV.93. Pittore senese del 1490, *San Sigismondo*. Asciano, chiesa di San Francesco, cappella di San Lorenzo.

cune lacune che tuttavia non impediscono di cogliere nel suo insieme una decorazione insolita. Su una balza di finti marmi si impostano due logge prospetticamente scorciate per una visione centralizzata dalla soglia del vano [IV.85-86], prive di figurazione al loro interno – tranne un pavone appollaiato sulla catena della seconda arcata a sinistra – e sormontate da finti oculi anch'essi tagliati illusionisticamente. Sui pilastri di accesso sono dipinti invece *San Bonaventura*, molto deteriorato, sulla fronte esterna di destra, *San Sigismondo* sul lato interno, e *San Sebastiano* sulla faccia interna del

pilastro sinistro, tutti e tre poggiati su un alto plinto di marmi ad intarsio geometrico e sormontati da candelabre bianche su fondo ocre, che in alto includono gli stemmi familiari dei Gherardi [IV.92-93]. L'iscrizione che corre sopra la balza all'interno è leggibile solo in parte, ma gli elementi più importanti sono ancora intatti, ovvero il nome dei Gherardi, cittadini di Siena, e la data 1490.¹⁰⁵

L'analisi formale degli affreschi rimanda alla Siena del tempo, sia per le figure sia per le affascinanti arcate in prospettiva, che – proprio per essere pura architettura – richiamano quelle dipinte nella Sala della Pace in Palazzo Pubblico a Siena, pagate a Pietro di Francesco Orioli nel 1491 [IV.87].¹⁰⁶ Il confronto mostra quanto il linguaggio di quest'ultimo sia più compiutamente all'antica, più rigoroso nello scalare i piani di profondità e nel far risaltare lo spessore delle modanature,¹⁰⁷ ma rispecchia uno stesso orizzonte culturale, incline alla commistione di elementi provenienti da un lato da Roma, con l'arrivo di Andrea Bregno per l'altare Piccolomini in Duomo (1481-1485), dall'altro da Urbino con il rientro di Francesco di Giorgio dal 1486 (e definitivamente dal 1489). Affinità si colgono anche con un'altra opera dell'Orioli – il più sottile dei senesi nel recepire la visione martiniana e nell'adattarla al *medium* pittorico – la *Madonna col Bambino tra due santi* nella basilica dell'Osservanza a Siena,¹⁰⁸ specificamente nelle nervature delle volte e nella foggia dei capitelli, ma anche nelle tavole con le *Storie di Griselda* della National Gallery di Londra databili al 1493-1494, opera eponima del maestro fortemente influenzato anche dal Signorelli.¹⁰⁹

L'affresco dell'Orioli in Palazzo Pubblico offre un buon termine di paragone anche per i motivi decorativi del fregio orizzontale, che si ritrova, ancorché semplificato, nella cappella ascianese. Qui colpisce l'insistenza con cui sui pilastri sono ritratte le candelabre che gettano forti ombre sullo sfondo, secondo un'illuminazione proveniente dal fondo, ovvero dalla grande finestra gotica (oggi murata) di cui si vede bene l'ingombro all'interno dell'altare secentesco.

Sono gli anni della decorazione della cappella Bichi in Sant'Agostino a Siena, coordinata da Francesco di Giorgio e realizzata insieme al Signorelli e all'Orioli tra 1488 e 1494:¹¹⁰ a questa rimanda l'articolazione della parete, con la lunetta che ospita un profondo tondo scorciato dal sotto in su – con le *Sibille* del Signorelli a Siena e con semplici finte vetrate ad Asciano – e un'unica scena nella porzione sottostante. Ritroviamo inoltre le stesse architetture sia nella camera della *Natività della Vergine*, sia nel diroccato tempio in cui va in scena il *Presepe* dalla parte opposta. Nei documenti della cappella risulta impiegato, con un ruolo minore, anche il modesto Girolamo di Domenico, artista della stessa generazione dell'Orioli, attivo a Siena e nel contado nell'ultimo quarto del Quattrocento, a cui sono di norma riferiti i partiti ornamentali, specie della sezione verticale che si conserva sullo stipite sinistro, ricchi di elementi anticheggianti ispirati dal capo bottega, ma resi con una pittura più sgraziata e veloce. Come ha notato Alessandro Angelini,¹¹¹ sono caratteri presenti nella principale impresa a cui è legato il suo nome,



IV.94. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare dell'architrave. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.

l'oratorio di San Rocco a Seggiano, sulle pendici del Monte Amiata, eretto tra 1486 e 1490 in occasione di un periodo di pestilenza (da cui l'intitolazione al santo protettore contro l'epidemia). Girolamo vi lavorò tra il 1490 e il 1493,¹¹² mutuando dalla cappella Bichi non ancora terminata l'attenzione ai partiti decorativi, che qui si stagliano sulle cornici ocre, rosse e verdi, in cui mascheroni di ascendenza medievale (*green man*), e *tabulae ansatae* si alternano agli elementi fogliacei, e riprendendo anche sfacciatamente lo stile del Signorelli nei quattro tondi con gli *Evangelisti* nella volta della scarsella. Più di un elemento richiama la cappella Gherardi di Asciano: oltre ai motivi ornamentali, si può confrontare il linguaggio architettonico dei pilastri, simili per il collare arrotondato alla base, l'echino come semplice parallelepipedo, e l'abaco modanato e aggettante, decisamente più largo rispetto all'arco – o all'architrave nel caso di Seggiano – che vi si imposta.

Quanto alle due figure ascianesi ancora leggibili, che pure hanno qualcosa in comune con quelle di Girolamo, a testimonianza di uno stesso clima culturale, va innanzitutto precisato che sembrerebbero di due mani diverse. Il *San Sigismondo* [IV.88], dalla veste rossa bordata di vaio da cui fuoriescono le maniche e il colletto verdi, regge in modo precario un globo e uno scettro con le sue mani rigide e sottili, mentre sul volto geometrico, incorniciato da lunghi ricci biondi, appare un'espressione assente. La luce che lo illumina da sinistra gli mette in risalto la canna nasale e il labbro superiore ma non ne sbalza i volumi. I riflessi degli apporti del Signorelli e del Maestro di Griselda alla cultura senese intorno al 1490, si innestano su una formazione più tradizionale e statica, in rapporto con Neroccio di Bartolomeo, mentre l'impianto della figura richiama il *San Sigismondo* di Benvenuto di Giovanni nel Museo di Montalcino [IV.89], opera della seconda metà degli anni settanta.¹¹³ Dall'altro lato il *San Sebastiano* [IV.90] appare ancora più dimesso nella resa pittorica (impressione rafforzata da un peggior stato di conservazione), in cui i tratti del volto e l'anatomia del corpo seminudo sono appena accennati, mentre le frecce conficcate

sul tronco generano ripetitivi rivoli di sangue rappreso; forse di mano di un collaboratore, sembra maggiormente in rapporto con Andrea di Niccolò [IV.91].

Echi del Sodoma giovane

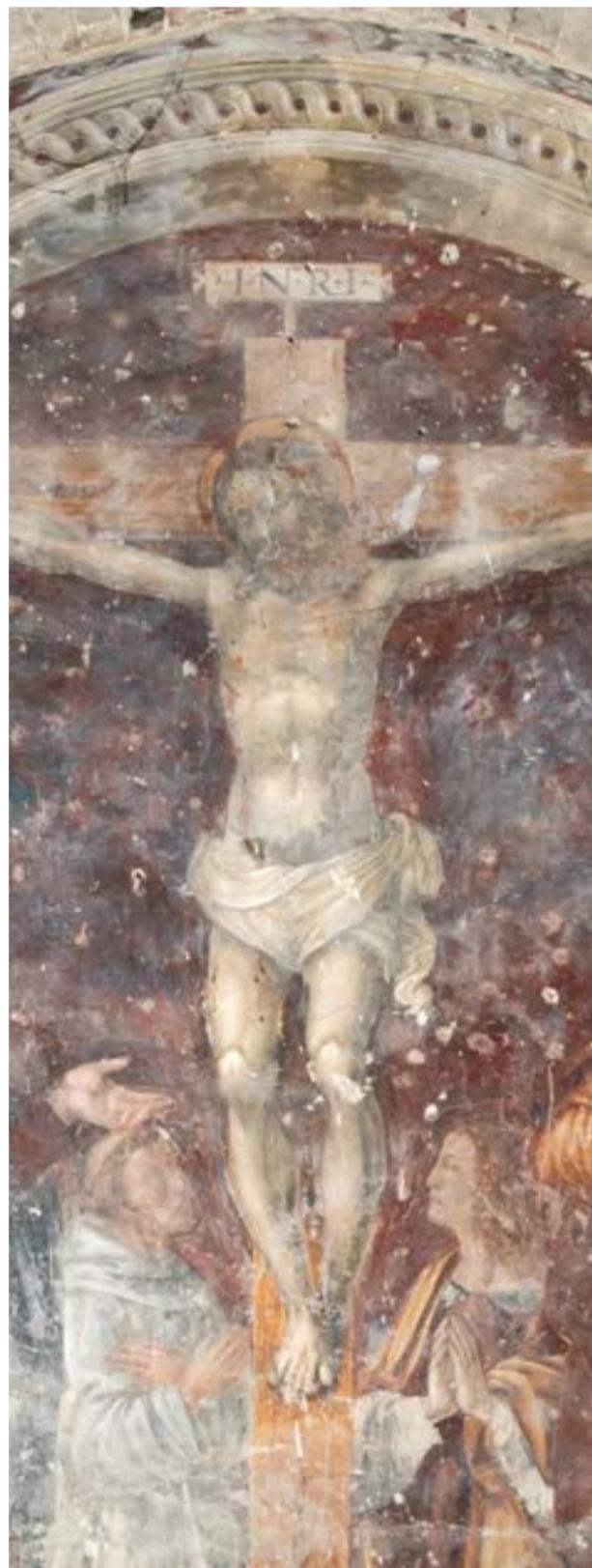
A lato della cappella Gherardi, oltre i gradini che sopraelevano la tribuna, si apre una nicchia con un affresco con la *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista e i santi Francesco e Sigismondo* [XVI, I.11], identificabile con l'altare del Crocifisso ricordato nella visita apostolica del 1583, sia per la logica interna alla sequenza descrittiva sia per il soggetto raffigurato. L'esterno era magnificato da una finta architettura – si conserva solo la parte destra [IV.94-95] – densa di elementi dal gusto antichizzante, come l'architrave a lupinaie, il frontone dentellato, le grottesche sul pilastro e nel pennacchio.¹¹⁴ All'interno la centina è sottolineata dal motivo a treccia (corridietro) mentre l'intradosso ospita bulbi, foglie e testine angeliche, mettendo al centro la colomba dello Spirito Santo.

Si notano i riflessi di alcune soluzioni della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena, affrescata dal Pinturicchio e dai suoi collaboratori a partire dal 1502, ad esempio nei capitelli ad arcatelle la cui profondità è simulata con la bicromia ocre e azzurro (quest'ultimo appena visibile ad Asciano).¹¹⁵ La monumentale architettura, così aggettante da arrivare a proiettare un'ombra sul muro, affonda le sue radici nella cultura fiorentina, forse conosciuta in presa diretta anziché mediata da un Francesco Orioli, per il quale è da ipotizzare un'esperienza a Firenze a cavallo tra ottavo e nono decennio.¹¹⁶ Chissà che il tramite possa essere stato Bartolomeo della Gatta le cui opere sparse per il territorio aretino dovevano essere note anche ad Asciano (si ricorderà in proposito l'ininterrotto legame diocesano).¹¹⁷

La *Crocifissione* non scioglie il rebus, bensì lo complica: l'impaginazione è rigidamente simmetrica, e richiama per certi versi la tavola di Andrea di Niccolò datata 1502 della



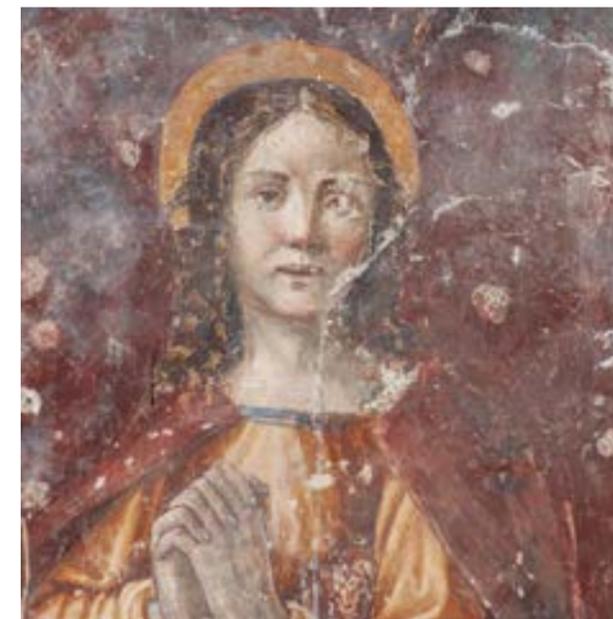
IV.95. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare dell'incorniciatura. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.96. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare del Cristo crocifisso e di san Francesco e san Sigismondo. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.97. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare della Vergine. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.98. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare del san Giovanni Evangelista. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.99. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Sposalizio della Vergine*, particolare delle committenti. Subiaco, chiesa di San Francesco, cappella della Vergine.



IV.100. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Pietà*, particolare della Vergine e del Cristo. Collezione privata.

Pinacoteca di Siena (inv. 368). Qui tutto appare schiacciato sul primo piano, ma alcuni accorgimenti denotano l'intenzione di variare le pose, con la Vergine che incede leggermente sul manto erboso, e i due santi inginocchiati che sembrano porsi dietro la base della croce. Ma il dato che emerge dalle figure è lo stretto rapporto con le primissime opere del Sodoma, giunto nel senese verso il 1503. Com'è noto, Giovanni

Antonio Bazzi, vercellese allievo di Martino Spanzotti, dovette essere presto a Milano, dove assorbì la lezione di Bramante, di Zenale e del Bramantino, ma anche di Leonardo, prima di trasferirsi – forse in seguito alla caduta di Ludovico il Moro nel 1499 – in Centro Italia: prima a Roma, come dimostrano gli affreschi della cappella della Vergine in San Francesco a Subiaco, e poi in Toscana, dove si trova la sua



IV.101. Pittore sodomesco dei primi del Cinquecento, *Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo*, particolare del san Sigismondo. Asciano, chiesa di San Francesco, parete sinistra.



IV.102. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Natività della Vergine*, particolare dell'ancella. Subiaco, chiesa di San Francesco, cappella della Vergine.

prima opera documentata, le pitture nel refettorio del monastero olivetano di Sant'Anna in Camprena presso Pienza (1503-1504).¹¹⁸

Il frescante ascianese ha ben presente entrambe queste prove: i panneggi del san Giovanni Evangelista, che cadono a piombo fino a un orlo rigidamente orizzontale, riprendono finanche nei colori l'omologa figura del monastero pientino, mentre le pieghe che si aggrinzano sul petto richiamano il San Matteo della vela della cappella subiancense; il suo volto [IV.1, 98] sembra una schematizzazione di quello della giovane col diadema sulla destra dello *Sposalizio di Maria a Subiaco* [IV.99], o della Maddalena nella scena della *Crocifissione*; ma soprattutto la descrizione insistita delle lacrime, di una materica ascendenza fiamminga, si ritrovano nella Vergine che sorregge il Figlio nella *Pietà* della collezione romana Patrizi di Montoro [IV.100],¹¹⁹ e nei personaggi del bellissimo *Compianto* di collezione privata,¹²⁰ opere che si collegano stilisticamente al primo momento dell'attività del Sodoma, forse dipinte ancora in terra lombarda. Altri influssi sodomeschi si contano nel volto della Vergine, parente della sant'Anna di Camprena e della committente più anziana di Subiaco [IV.97, 99], e nel profilo di san Sigismondo che ricorda quello dell'ancella con la canestra di frutta che entra da destra nella *Natività di Maria*; ancora, la posizione delle gambe leggermente incendenti dell'Evangelista nel *Compianto* di Sant'Anna in Camprena ritorna nella Vergine di Asciano, che – pur molto rovinata – ha lo stesso rialzo di luce metallica sul ginocchio.

La lezione del giovane piemontese non sembra filtrata, né si ravvisano particolari consonanze con i pittori senesi che presto ne furono influenzati, dal Pacchiarotto al Pacchia, da Vincenzo Tamagni a Giomo del Sodoma e altri.¹²¹ Piuttosto

alcuni elementi più tradizionali denunciano una formazione più antica, come una qualche reminescenza del primo Perugino nel corpo di Cristo [IV.96], una certa rigidità generale dei gesti e delle pose, in linea con la pittura di un Girolamo di Benvenuto, o la stessa incorniciatura prospettica all'antica di sapore fiorentino.

Non va dimenticato che dal 1505 al 1508 il Bazzi è quasi di casa ad Asciano, quando cioè è impegnato ad affrescare ventisei campate del chiostro di Monte Oliveto Maggiore con le *Storie di san Benedetto* (lasciate interrotte dal Signorelli che ne aveva dipinte otto tra il 1497 e il 1498),¹²² caratterizzate da «fisionomie «caricate» o dolcissime, esercizi di leonardesca fenomenologia dei sentimenti, architetture romane, citazioni dalla Battaglia di Anghiari, ruderi, giochi di luce in interni»,¹²³ a monte dell'incontro con Raffaello sui ponteggi del soffitto della Stanza della Segnatura. Un pittore locale potrebbe esservi entrato in contatto in questi anni, rimanendo colpito da alcuni elementi, che innesta su un retroterra più tradizionale, mescolandoli con soluzioni tratte dall'«editoriale peruginesca», che caratterizza la Siena dei primi del Cinquecento. Intercetta insomma il momento di Sant'Anna in Camprena, che dà «ben conto della volontà del giovane pittore vercellese di unire alla cultura lombarda l'apprezzamento per il Perugino e di dichiarare la propria passione per l'antico».¹²⁴

Le condizioni precarie dell'affresco consigliano di non affondare il colpo. Ma è interessante notare come all'aprirsi del Trecento, con i misteriosi affreschi della cappella maggiore, così due secoli dopo, con la nicchia della *Crocifissione*, San Francesco di Asciano si trova nuovamente all'incrocio di direttrici che rimescolano dalla radice il corso dell'arte

centroitaliana. Verso il 1505, o poco dopo, un artista molto impressionato dal giovane Sodoma utilizza una cornice all'antica illusionistica che pare essere arrivata da Firenze senza passare da Siena (ma forse da Arezzo sì), e profonde nei motivi di ornato repertori presi in prestito da due umbri come Perugino e Pinturicchio, attivi però a Siena.

È, questo, l'ultimo affresco realizzato nella chiesa minore ascianese, ma in un certo senso costituisce già il primo segno di un'esigenza di rinnovamento – fatta eccezione per

il singolare rifacimento a distanza di pochi decenni del ciclo cristologico della parete destra – che porta a cancellare le preesistenze, essendo ricavato in luogo dei precedenti murali trecenteschi. E sarà anche tra gli ultimi episodi, insieme alla pala robbiana per l'altare dell'Arcangelo Raffaele e dell'*Incoronazione della Vergine* del Riccio, di una committenza di rilievo, prima di un periodo di decadenza registrato dalla visita apostolica del 1583, prima cioè dell'avvio della ristrutturazione controriformata del XVII secolo.

1 Si veda Bellosi 1972, ed. 2006a, pp. 304-313. Sull'attività di Jacopo di Mino ho in preparazione uno specifico contributo che non ha trovato spazio tra le pagine di questo volume. Rimandando a questo lavoro per un bilancio critico approfondito – specie riguardo la letteratura critica dal 1972 in avanti – segnalo qui solo alcuni contributi fondamentali per la conoscenza del pittore: Milanesi 1854, pp. 28, 31, nota 3, 40, 49-50, 263-264, doc. 66, 269-270, doc. 71, 275, doc. 74, 354, doc. 123; Mason Perkins 1930; Longhi 1955, ed. 1974; Donati 1968.

2 Si veda Bacci 2000, pp. 214-215.

3 Il carattere votivo dell'affresco si manifesta nella curiosa iconografia: Ludovico, il cui nome compare in basso "s(anctus) LUDOVICUS EP(iscopus)", allarga il piviale per proteggere una bambina che gioca tirandogli il cordiglio del saio, mentre dalla parte opposta la madre inginocchiata protende le braccia verso di lei, probabile allusione a uno scampato pericolo della piccola grazie all'intercessione del santo: Bacci 2000, pp. 214-215.

4 La *Crocifissione e santi* fu aggiunta al corpus del longhiano Maestro degli Ordini da Pier Paolo Donati (1968). L'accostamento tra la figura di Asciano e quella di Città della Pieve si trova già in Canuti 1908 con il riferimento a Giovanni d'Asciano (cfr. *infra*).

5 Di mano di Taddeo Gaddi rimane soltanto un lacerto di cornice orizzontale con la metà inferiore di un *San Pietro* (Ferretti 1976, p. 37, nota 17), sufficiente tuttavia a testimoniare che le parti basse della cappella fossero state condotte di proprio pugno dal pittore fiorentino.

6 L'opera, di cui si conserva soltanto la metà destra, era stata inclusa nel catalogo del Maestro degli Ordini da Longhi (1955).

7 Al di là delle sgrammaticature si tratta di un modo di organizzare la parete assimilabile a quanto Taddeo realizza negli stessi anni nel cenacolo di Santa Croce, poco prima del 1345. Qui le mensole, pur non essendo scorciate per una visione centralizzata, individuano uno spazio che non è fine a se stesso, ma che corrisponde coerentemente a quello della parte bassa dell'affresco, dove la mensa degli apostoli è collocata al di qua delle cornici che scendono dall'alto e che fungono da diaframma oltre il quale vediamo le quattro scene laterali e la stessa raffigurazione del *Lignum Vitae* al centro. Sulla datazione del grande affresco fiorentino agli anni precedenti la morte della committente Vaggia Manfredi il 10 novembre 1345 si veda Simbeni 2011.

8 La figura è quasi completamente perduta, ma si riconosce il colore bigio del saio francescano; dell'iscrizione in basso si legge soltanto SCA (sancta). Sotto gli altri santi sono iscritti rispettivamente in nomi di s(anctus) [S]TEFANUS E s(anctus) IOH(ann)ES BAPTISTA. Quest'ultimo reca il consueto cartiglio "[ecc] E AGNUS DEI ECCE QUI TOLLIT" (Gv, 1,29).

9 Lo si identifica grazie all'iscrizione sottostante, s(anctus) IPOLITUS; in mano regge una freccia, simbolo del suo martirio.

10 Sul bordo inferiore si legge "s(an)c(t)A EUFRASIA". Una particolare venerazione per la martire di Nicomedia all'interno di San Francesco è testimoniata dalla sua rappresentazione in trono nella lunetta sinistra della cappella

di Santa Margherita, anche in quel caso identificabile grazie a un'iscrizione. Sotto l'altro santo è possibile leggere chiaramente soltanto AP(osto)L(u)s; del donatore inginocchiato alla sua sinistra rimane una lussuosa scarpa da nobile. Nel XVIII secolo, quando questi affreschi erano da tempo ricoperti dallo scialbo, venne apposta una cornice ovale in stucco destinata ad accogliere un dipinto su tela.

11 Anche all'interno del vano che un tempo ospitava la *Crocifissione* del Nasini (si veda il capitolo I), si trova una figura frammentaria di san Bartolomeo, che indossa come un mantello la sua stessa pelle, riconducibile alla stessa serie di Jacopo di Mino. Tale singolare iconografia ha in realtà una certa diffusione in area senese, specie nel Quattrocento, come ha mostrato di recente Dóra Sallay (2015, pp. 220-224, cat. 22): la studiosa ipotizza che il frammento ascianese, riprodotto come di scuola senese di secondo Trecento, possa aver costituito un precedente per il *San Bartolomeo* di Matteo di Giovanni oggi al Museum of Fine Arts di Budapest (inv. 12111), data la ripetuta attività del pittore per la vicina chiesa di Sant'Agostino del borgo scialengo. Al *San Bartolomeo* di Jacopo di Mino si addossa un altro riquadro, ancora più frammentario, che fa parte di un successivo intervento da mettere forse in relazione alle piccole *Storie di Cristo* affrescate più in basso da un modesto pittore del tardo Trecento (cfr. *infra*). Si intravede una mano che tiene la palma del martirio e un brano della veste riccamente decorata, da riferire forse a santa Caterina d'Alessandria.

12 Conservata fino al XIX secolo nel chiostro del convento, fu staccata e rimurata nella prima cappella sinistra del transetto. L'attribuzione a Jacopo di Mino è di Luciano Bellosi (1972, ed. 2006a, pp. 304-305).

13 Il santo è accompagnato da un donatore inginocchiato, anch'egli abbigliato come un nobile.

14 È individuato dalla chiara iscrizione sottostante che recita: FRATE IOH(anne)s DE ALVERNA, più piccola rispetto a quella con s(anctus) LAURE(n)CIUM al centro del campo del riquadro. Su di lui si rimanda a Vecchio 2001 e a Baldini 2009.

15 Tra gli esempi di questa iconografia, già presente nel registro alto del polittico di Santa Caterina a Pisa e poi in quello principale del polittico per San Domenico a Orvieto, segnalo tra gli altri: Lippo Memmi nel *San Paolo* dell'altare di San Francesco a San Gimignano, oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. 88.3.99); Ambrogio Lorenzetti nel trittico di Roccalbegna; Bartolomeo Bulgarini nella tavoletta della Pinacoteca di Siena (inv. 74); lo stesso Jacopo di Mino nella cuspid del polittico n. 58 della Pinacoteca di Siena; Niccolò di Buonaccorso nella bella tavola della collezione Blumenthal oggi al Metropolitan Museum (inv. 41.190.531).

16 Opera inclusa da Longhi (1955) nel corpus del Maestro degli Ordini. Si notino anche le stringenti analogie nel gesto del Battista che indica il gruppo con la Madonna col Bambino benedicendo "alla greca", o nel tipo dal volto allungato e schiacciato di san Francesco che è presente sia ad Asciano sia negli altri affreschi del Maestro degli Ordini, o ancora nel volto delicato ma già

svuotato d’espressione della santa Chiara, da mettere a confronto con quello della sant’Eufrasia ascianese.

17 Si tratta del capolavoro di Jacopo di Mino, realizzato alla metà del sesto decennio, avvicinato al pittore già da Offner e Mason Perkins, e poi recuperato da Bellosi (1972, ed. 2006a, pp. 309-311; si veda anche Bellosi 2006b).

18 Un minuscolo lacerto a destra della nicchia con la *Crocifissione* di primo Cinquecento sulla parete sinistra reca i segni di una simile grafia, che testimonia una volta di più l’uniformità della decorazione dell’intera navata.

19 Fa eccezione un riquadro sotto il *San Ludovico di Tolosa* della parete sinistra, in cui compare un motivo a scacchiera il cui forte disegno tridimensionale è tradito da una condotta sgrammaticata che farebbe pensare all’intervento di un collaboratore mentre il maestro si riservava la figura soprastante.

20 Sull’affresco si vedano Bacci 2004, pp. 163-164; Bacci 2009, p. 18 (in entrambe le occasioni come «pittore senese», rispettivamente del 1380 circa e del 1372); Matteuzzi 2013, pp. 212-215, cat. 32 (come «seguace di Jacopo di Mino del Pellicciaio, 1370 circa»).

21 I due testi sono pubblicati e commentati da Filippo Rotolo (Bartolomeo degli Albizi, *Legenda*, [1345 circa], ed. 1957; Bartolomeo degli Albizi, *Trattato*, [1347 circa], ed. 1966); sulla figura del beato, in particolare come emblema del fenomeno dei *santi novellini*, si veda soprattutto Bacci 2001.

22 Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, p. 207. L’affresco dovrebbe essere stato dipinto tra il 1344 e il 1345, quando compare nel racconto della *Legenda* (Bartolomeo degli Albizi, [1345 circa], ed. 1957, pp. 369-370, nota 16), per altro non univoco. Sulla confusione tra Gherardo da Valenza e Gherardo da Villamagna indicato erroneamente da Vasari, in realtà un omonimo eremita vissuto nei pressi di Firenze ai tempi di san Francesco, si veda Giura 2011a, pp. 88-93.

23 Bacci 2004, pp. 163-164.

24 Sul lato destro non si riscontrano tracce di altre scene figurate; che non siano mai state realizzate lo testimonia la fascia rossa che sigilla il campo figurato, pure lievemente più tarda, in quanto si estende anche sull’adiacente *Orazione nell’orto* datata 1372. Tale asimmetria è forse dovuta a un impedimento esterno, come la presenza di un altare preesistente, e differenzia questo affresco da quello di Monticchiello, che allinea tre miracoli per parte, tra cui la liberazione di un ossesso e almeno una resurrezione impaginati in modo simile alle scene di Asciano; ricorrono anche le formule dei *tituli* “Come Sancto Gherardo...”.

25 “Sancte Ger’a’rde, precor, Dominum exorare Deum e [...] // populum nunc rege, qui te pia mente exorat // et ab omni malo tuo semper sit d(e)fensus auxilio // qui nasceris Valencie munus venerabile gr[at]i[e] // preditus fervore matri servisti Favencie”, ovvero: San Gherardo, ti prego, [...] di pregare il Signore Dio, dirigi adesso il popolo, che ti prega piamente, e con il tuo aiuto sia sempre difeso da ogni male, tu che nasci a Valencia, offristi in dono una venerabile grazia, pieno di fervore, alla madre Favencia (nome che non è attestato dalla *Legenda*).

26 Opinione contraria è stata espressa da Michele Bacci (2004, pp. 163-164) che individua i casi di Asciano e Monticchiello come filiazioni della raffigurazione di Montepulciano del 1346.

27 Cfr. nota 20.

28 Dalla bocca di Cristo parte un’iscrizione, quasi evanescente ma ancora decifrabile come “SIMON DORMIS?” rivolta a Pietro (Mc 14,37).

29 Cfr. nota 20.

30 Si veda Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, [1260-1298], ed. 2007, p. 1354.

31 Sull’opera si veda E. Francalanci, in *L’Oratorio di Santa Caterina* 2009, pp. 122-123, con bibliografia precedente.

32 Il restauro è da identificare con uno di quelli parziali documentati ai primi del Novecento (si veda l’Introduzione). Dell’*Orazione* è svanita tutta la parte sinistra, corrispondente alla figura di Cristo inginocchiato (rimane solo il volto), e agli apostoli addormentati in basso. Nella *Flagellazione* è perduto quasi per intero lo sgherro di destra, mentre della stessa Caterina si conserva solo la parte inferiore con l’abito bianco rivoltato sulla vita; un’altra lacuna ha cancellato l’accolito in primo piano a fianco all’imperatore che ordina il supplizio. In condizioni relativamente migliori, sebbene pesantemente ripassata, è la metà di sinistra con l’angelo che accorre in volo a portare conforto alla giovane martire e la coppia che si affaccia dal balconcino pensile come da un palco a teatro.

33 Le fonti tacciono il nome dei patroni dell’altare, e sugli affreschi non compare alcuno stemma gentilizio che possa indirizzare verso l’identificazione della famiglia.

34 Nel 1625 Fabio Chigi (1625-1626, ed. 1939, p. 323) leggeva sull’affresco la firma di Lippo e la data mutila MCCCL. Per i motivi ornamentali sui manti, che corroborano una datazione tarda si veda Bagnoli 1999, p. 145, nota 36.

35 Fu il Salmi (1930), pubblicandoli, a legarli alle storie neotestamentarie di San Gimignano e da allora il collegamento non è più stato messo in dubbio. Già Vasari (1568, ed. 1966-1987, II, p. 256), li aveva attribuiti a Luca di

Tommè, la cui vicenda era inserita significativamente in calce alla vita dello stesso Barna. Lo storiografo descriveva sull’altare anche una tavola dello stesso autore, oggi irreperibile: sappiamo però che almeno dal XVIII secolo vi si trovava un dipinto di primo Quattrocento con *San Donato che intercede presso il Crocifisso in favore degli Aretini*, di Giovanni d’Agnolo di Balduccio, oggi presso la Soprintendenza aretina. Gli affreschi sulla parete invece, con *Cristo fra i dottori*, non hanno alcuna relazione con la cappella Dragomanni, essendo di diversi decenni precedenti, opera dei pittori Gregorio e Donato d’Arezzo. Per un riepilogo delle vicende della cappella si veda Galli 2005, pp. 128-131. La complessa struttura architettonica del monumento è firmata da Giovanni di Francesco, identificabile con il fiorentino Giovanni Fetti, attivo dal 1355 per la fabbrica del Duomo di Santa Maria del Fiore, di cui divenne capomastro tra 1377 e 1382: l’ipotesi sostenuta da Gert Kreytenberg (1976) che la realizzazione del monumento aretino venga a cadere tra il 1362 e il 1377, anni in cui il Fetti non è documentato a Firenze, si scontra proprio con la presenza dei quattro *Evangelisti* nei sottarchi della doppia arcata dell’edicola, che per le assonanze stilistiche con i murali valdelsani non possono essere datati molto oltre la metà del secolo. Un documento del 1350 riportato da Ubaldo Pasqui (1914, p. VI, nota 10; Pasqui-Viviani 1925, p. 147, nota 1) parla di un «magister olim Johannis, civis aretinus, qui fuit de Florentia», che potrebbe ancorare a quell’anno la presenza del maestro fiorentino ad Arezzo e quindi l’esecuzione del monumento, compresi gli affreschi dei sottarchi. Aldo Galli (2005, p. 135, nota 84), sulla scorta di Ersilia Agnolucci (2004, p. 415, nota 51), nota che, nonostante la retrodatazione del monumento aretino, rimane difficoltoso sciogliere tutto il gruppo di “Barna” nell’opera di Lippo Memmi, che sarebbe morto entro la metà del secolo, ma anche questo dato va rivisto almeno alla luce della firma e della data tramandate per l’affresco del chiostro di San Domenico a Siena appena ricordato nel testo.

36 Sulle tavole si vedano Schmidt 2005, p. 283; Pope-Hennessy-Kanter 1987, pp. 26-29, cat. 11-12; S. D’Argenio, in *Simone Martini* 1985, pp. 112-115, cat. 22-25, con bibliografia precedente.

37 Si veda il capitolo I. Gli affreschi Bandinelli mostrano strette affinità anche con altre opere della giovinezza di Bartolo, come la *Maestà e santi* di San Francesco a Cortona, e la *Madonna della Misericordia* del Museo diocesano di Pienza (1364). Diversamente per una data in una fase avanzata dell’attività del pittore si veda Freuler 1994, pp. 333-339, 478-480, cat. 63.

38 Si veda Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, pp. 255-256.

39 L’esistenza della figura storica di Giovanni d’Asciano è stata a più riprese messa in dubbio, sulla scia del dibattito sul Barna: Bacci 1927, p. 253; Nygren 1963, p. 64; Caleca 1977, p. 77; Caleca 1988, p. 183.

40 *Anonimo Magliabechiano*, [1537-1542 circa], ed. 1892, p. 85. L’attività fiorentina sembra essere il frutto di un’errata interpretazione dei *Commentarii* di Ghiberti (*ante* 1455, ed. 1998, p. 89), in cui si dice che alcuni pittori senesi lavorarono nella città gliziata, attaccando subito dopo a parlare del Barna, le cui opere però sono descritte solo a Siena, San Gimignano e Cortona.

41 Il Mancini (in Della Valle 1782-1786, II, p. 113) specificava che Barna e Giovanni avevano dipinto nell’andito che va dallo Spedale alla Cappella del Chiodo, in seguito modificato; quanto a Firenze le vecchie case di famiglia furono abbattute da Cosimo I per erigere il nuovo palazzo Medici (poi Riccardi).

42 Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 185-195.

43 Invero Vasari non mette in diretta relazione la data 1381 con l’esecuzione del ciclo della collegiata, limitandosi ad asserire in modo generico che «Furono l’opere del Berna sanese nel 1381» (1568, ed. 1966-1987, II, p. 256).

Un primo tentativo di specificare le scene dipinte da Giovanni si deve al Della Valle (1785, II, pp. 113-118).

44 Si veda Brandi 1928, p. 35.

45 Crowe-Cavalcaselle 1864, II, p. 111 e nota 3.

46 Baroni 1906, pp. 15-17: l’autore registra inoltre che «dove è caduto anche lo scialbo si vedono i resti di affreschi molto più antichi, con caratteri del Sec. XIII», da riferirsi al ciclo cristologico che stava sotto le scene poi staccate ed esposte in museo (si veda più avanti nel testo).

47 Brandi 1928: anche lo studioso senese escludeva che fossero della stessa mano le *Storie di Cristo* della parete destra della chiesa attribuite a Giovanni da Cavalcaselle.

48 Pope-Hennessy 1946: lo studioso non annetteva gli affreschi di Asciano, e manteneva sotto il nome di Barna la *Madonna col Bambino* di San Francesco. Sul Maestro della Madonna Straus si rimanda alle considerazioni espresse nel capitolo precedente.

49 Un riepilogo, non esente per altri versi da informazioni ormai superate, è fornito da Morganti 1995. Si veda anche Becchis 2001.

50 Si vedano Viti 1929, p. 12; Sadotti 1990, pp. 39-40; Lucatti 1998, p. 22.

51 Vi si legge “s(anctus) IVO DE BRETAGNA MCCCXVIII”.

52 Si vedano gli esempi riportati da Kaftal (1952, coll. 499-501), che non rimontano prima della fine del Trecento.

53 Tale posizione non è ancora stata resa nota in una pubblicazione dedicata: ringrazio Alessandro Bagnoli per aver voluto condividere le sue idee.

L’affresco di Monticiano rappresenta una *Madonna col Bambino tra sant’Agostino e il beato Antonio Patrizi*, sormontata da un’*Annunciazione*, ricordata nell’agiografia del beato (Ballati 1728, pp. 88-89, con il riferimento alla data perduta). Brogi (1897, pp. 366-367) e Brandi (1930-1931, p. 709, ed. 1990, p. 315) attribuivano l’opera a Bartolo di Fredi nel nono decennio del Trecento; Mason Perkins (1931, p. 193) preferiva mantenere un riferimento generico a un pittore senese della fine del secolo, mentre più di recente Maria Merlini (1994/1995, p. 185) ha ravvisato una prossimità con Taddeo di Bartolo. Lo stesso gruppo è stato di recente riunito sotto l’etichetta di Maestro della Madonna di Massa Marittima (Calamini 2014, pp. 366-368), con l’esclusione però dell’affresco di Monticiano, ritenuto non pertinente.

54 Lo scacco che si nota in corrispondenza dell’angolo superiore destro della *Flagellazione*, e a specchio nella *Crocifissione* dall’altro lato, cade in corrispondenza dell’altare secentesco, per la cui realizzazione gli affreschi dovettero essere distrutti o imbiancati.

55 Crowe-Cavalcaselle 1864, II, p. 111 e nota 3.

56 L’intonaco su cui le scene sono dipinte va a coprire i finti marmi di Jacopo di Mino. La forma delle scenette, specie nel tratto finale, sembra riprendere quelle quadrature, che forse servirono da guida al modesto pittore.

57 Le dimensioni minori dei riquadri di destra potrebbe anche essere imputata alla necessità di chiudere il ciclo in uno spazio minore di quello preventivato all’inizio, e che quindi le scene dovessero essere progressivamente ridotte, magari anche per lasciare il posto al *San Bartolomeo*, evidentemente richiesto dal committente (il giovane frate inginocchiato ai suoi piedi).

58 Sulle maggiori dimensioni della *Crocifissione* all’interno di cicli della Passione di Cristo, ad esempio sul cleristorio dell’antica San Pietro a Roma, in San Giovanni a Mústair, in Sant’Angelo in Formis a Capua: si veda Brenk 2004, pp. 214-216.

59 Di recente Michele Bacci (2009, p. 24), pubblicando un brano degli affreschi, ha suggerito un confronto con pitture alpine del secondo quarto del Trecento, che però non paiono convincenti. Interessante invece l’attenzione che lo studioso riserva all’inserimento del ponticello nella scena dell’*Orazione nell’orto*, allusivo al ponte sul fiume Cedron, percorso dai pellegrini che uscendo dalla porta dei Leoni di Gerusalemme si avviavano in direzione dell’Orto degli ulivi. È un dettaglio significativo che inserisce il piccolo ciclo ascianese tra quelli attenti alla restituzione della reale topografia dei luoghi sacri, piuttosto che all’attualizzazione del racconto tramite un *setting* familiare se non addirittura riconoscibile come avveniva più frequentemente. Il ponte non compare nella medesima scena del “Maestro di Monticiano”, né in quella della parete opposta di “Giovanni d’Asciano”; allo stesso modo non è presente né nella *Maestà* di Duccio né negli affreschi di San Gimignano di Lippo Memmi. Lo si conosce invece – come mi segnala Andrea De Marchi – nelle celebri versioni di Mantegna e Giovanni Bellini (entrambe alla National Gallery di Londra).

60 Prima dell’ultimo restauro la zona inferiore dell’affresco presentava una pesante riquadratura e uno zoccolo di finti marmi. Lo si vede in una fotografia dell’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: Fototeca Nazionale, E 15296, in cui si nota anche un listello verticale a destra della Vergine, da mettere forse in relazione alla descrizione di padre Nuti che in questa posizione, ovvero tra la controfacciata e l’altare di Sant’Antonio, ricorda una *Madonna* a fresco risparmiata dallo scialbo, presumibilmente per motivi devozionali, che dovrebbe essere quindi identificabile con quella oggi visibile.

61 L’episodio è già di per sé raro nella pittura toscana tre e quattrocentesca: si ricorda per l’area senese l’affresco sul pilastro della chiesa inferiore del Duomo (Bagnoli 2003, pp. 114-119; Argenziano 2009, p. 87). La diffusione del tema è stata studiata da Sheila Schwartz (1975). L’affresco era indicato come una *Natività* da Cavalcaselle (cfr. più sopra nel testo).

62 La scena è raffigurata nelle miniature che illustrano il testo delle *Meditationes* della Bibliothèque nationale di Parigi, ms. ital. 115, edito nella traduzione inglese da Isa Ragusa e Rosalie B. Green (*Meditationes Vitae Christi*, [1300 circa], ed. 1961, pp. 124-128).

63 Nel caso degli affreschi urbinati il testo su cui sono basati è la cosiddetta *Vita di san Giovanni Battista*, un volgarizzamento della fine del XIII secolo basato su testi apocrifi tardoantichi e successive interpolazioni, e che tiene già conto delle *Meditationes Vitae Christi*: Dunford 1973, pp. 370-371. Un’altra occorrenza iconografica si trova nel citato manoscritto parigino: *Meditationes Vitae Christi*, [1300 circa], ed. 1961, p. 80.

64 Ringrazio Silvia De Luca che mi ha indirizzato verso tale interpretazione. Nonostante l’identità di mano, di impaginazione e di cornici, non sembrano sussistere legami iconografici tra questa scena, riferita comunque a un momento dell’infanzia di Cristo, e le *Storie della Passione* affrescate sulla stessa parete. In mezzo cade la cappella di Sant’Antonio abate, che – per i caratteri stilistici degli affreschi conservati all’interno, di cui si dirà più avanti nel testo – doveva preesistere all’intervento del “Maestro di Monticiano”.

65 La figura centrale è quasi completamente perduta a causa della costruzione di un’altra nicchia, più piccola, ricavata per alloggiare una statua in un momento successivo, a sua volta divelta ma di cui rimane l’impronta.

66 Su questi temi rimando al recente catalogo *Legati da una Cintola* 2017.
67 L’intradosso della nicchia, al di sopra dei due santi, doveva essere riempito con una decorazione geometrica, di cui si conservano poche tracce a destra. Come ha notato di recente Nicoletta Matteuzzi (2013, pp. 224-227) la sequenza degli episodi di sant’Antonio non sembra seguire un ordine cronologico, a meno di non voler ipotizzare un senso di lettura orario a partire dalla scena in basso a sinistra. Sull’iconografia antonita si veda soprattutto Fenelli 2011.

68 Cfr. capitolo I, p. 68, nota 62.

69 Una riproduzione si trova in *Cento opere* 1980, p. 80.

70 Sull’opera si veda R. Bartalini, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 97-100, cat. 21; si rimanda a questo catalogo nella sua interezza per l’inquadramento della scultura senese tra XIV e XV secolo, con l’aggiunta – per la parte di primo Quattrocento – di *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010.

71 Su cui A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 86-88, cat. 18.

72 Sull’opera, da ultimo: A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, p. 398, cat. E.19.

73 Matteuzzi 2013, pp. 224-227.

74 L’affresco di San Lucchese era stato riferito a Jusaffa di Filippo da Gaudenz Freuler (1994, pp. 335-339, *spec.* 338, riproduzione a p. 48); ne condivide il riferimento Camporeale 2011, p. 37. Freuler del resto ravvisava la mano di Jusaffa anche nella cappella Bandinelli di San Francesco ad Asciano, accanto al maestro, fornendo un possibile appiglio di contesto per l’attribuzione della nicchia di Sant’Antonio. Tuttavia, come già accennato, il *Martirio di santa Margherita* Bandinelli si data più verosimilmente agli anni sessanta e si presenta del tutto autografo di Bartolo.

75 Longhi 1962 e 1966; Donati 1969, 1975 e 1977; Boskovits 1973; ai quali si aggiungano almeno Previtali 1966; Carli 1971 e 1977; Zeri 1976; Fratini 1983 e 2008; Todini 1989, I, pp. 22, 280-281, 286-287, 330-331, II, 204-226; Ermini 2008.

76 Per brevità, oltre alla bibliografia indicata nella nota precedente, mi limito a rimandare alle voci biografiche dei tre pittori di C. Fratini, in *La pittura in Italia* 1986, II, pp. 552, 649-651, e di B. Asor-Rosa Saletti (1961, *Andrea di Giovanni*), S. Padovani (1982a, *Cola Pretruccioli*) e G. Ermini (2015, *Pietro di Puccio*) in DBI.

77 Sugli affreschi di Belverde, resi noti da Enzo Carli (1971 e 1977) si rimanda alla bibliografia delle due note precedenti. La decorazione fu voluta almeno in parte dagli orvietani conti di Montemarte, giacché Cetona si trovava nei domini della città umbra fino al 1418, quando passò sotto il controllo della Repubblica di Siena (da ultimo Ermini 2008).

78 Le differenze tra le figurette dei riquadri narrativi e i santi della lunetta e degli sguanci, ad esempio nei panneggi falcati taglienti dai bordi a zigzag che caratterizzano le seconde e che non si trovano nelle prime, potrebbero far pensare a prima vista all’intervento di due pittori diversi. Tuttavia non si evidenzia alcuna frattura dell’intonaco o differenza nelle incorniciature che giustificherebbe un eventuale avvicendamento tra due artisti, rendendo più plausibile che un’unica persona sia stata in grado di alternare un doppio registro espressivo tra le figure stanti, più statiche e imbambolate, e quelle in movimento, più vivaci e divertite.

79 Ermini 2008, pp. 208-211.

80 Cfr. capitolo II, p. 103, nota 12.

81 Si veda Todini 1989, I, p. 286.

82 Il primo condivide i tratti con alcuni personaggi del “Maestro di Monticiano”, specie nei lineamenti appuntiti e rigidi del piccolo donatore che richiamano il san Giovanni della *Crocifissione* oggi in Palazzo Corboli. Il secondo – come mi suggerisce Andrea De Marchi – è da avvicinare a Pietro di Rufolo (su cui si veda Merlini 1999). Va notato infine che lo stesso apostolo, Bartolomeo, accompagnato a sua volta da un donatore inginocchiato, chiudeva il primo ciclo cristologico trecentesco: forse la riproposizione aggiornata delle stesse due figure potrebbe rivelare la volontà di mantenere il ricordo di quel primo committente in abito religioso, ancorché in un punto della chiesa leggermente diverso. La stessa cornice del santo vescovo ritorna in un lacerto minimo più avanti sulla stessa parete, sovrapposto a sinistra alla frammentaria *Madonna col Bambino e san Francesco* di Jacopo di Mino sulla porta che conduce al chiostro, segno di un probabile secondo intervento in chiesa dello stesso pittore.

83 In basso, da una parte e dall’altra rispetto alla croce di Cristo, si legge l’iscrizione “Tres s[un]t q[ui] testimoniu[m] dant] i[n] celo pater ver[b]um] ... // Sp[irit]us...” Ovvero un brano del *Comma Giovanneo*, inserito nel testo della prima lettera di Giovanni, 5,7-8 «Quoniam tres sunt, qui testimonium dant in caelo: Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus; et hi tres unum sunt. Et tres sunt, qui testimonium dant in terra: spiritus, et aqua, et sanguis: et hi tres unum sunt».

84 Si veda ancora nella sua collocazione originale in una fotografia di Max Hutzel (Getty Institute Photo Archive, Hutzel ND2900), una cui copia è conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (inv. 384127).

85 La maggior parte dei documenti relativi ad Agostino di Marsilio furono portati alla luce da Gaetano Milanese (1854, II, pp. 318-320). Un agile

profilo biografico è fornito da Gianluca Amato, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, p. 616. Per i *Busti di santi e personaggi dell’Antico Testamento* delle volte del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala del 1440 si veda Gallavotti Cavallero 1985, pp. 153-156, 259, note 70-75; accenni anche in Scharf 2001, p. 343, G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 292-295, e Fattorini 2014, pp. 155-156. Per la fabbrica del Duomo tra il 1444 e il 1445 dipinge le volte delle cappelle dei Santi Quattro Coronati, di San Pietro e dei Magi (ovvero quelle lungo la navata sinistra), e più tardi quelle della cappella di Sant’Ansano (1446) e di San Crescenzo (1451). Nel 1451 è coinvolto marginalmente nell’impresa del Battistero, dove realizza insieme al suo garzone Giovanni da Forlì le due volte laterali prossime alla controfacciata con *Busti di santi*, su cui si veda la sintesi di W. Loseries, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 316-318. Nel 1463-1464 insieme a Giovanni da Siena dipinge la camera della Grangia di Cuna dove è ospitato papa Pio II, i cui affreschi sono stati riscoperti durante i restauri degli anni ottanta del Novecento (Guerrini-Guiducci 1990, pp. 97-101).

86 L. Bellosi, in Angelini 1987. Sull’interpretazione iconografica degli affreschi, in cui compaiono significativamente personaggi dell’Antico e del Nuovo Testamento, della mitologia e della storia romana e altomedievale, molti accompagnati da iscrizioni celebrative e dall’indicazione del committente si vedano soprattutto Guerrini 1988; Donato 1997, *passim*, aggiungendo Hlawitschka-Roth 1998 e per le iscrizioni Magionami 2009. La dipendenza dal ciclo degli *Uomini illustri* di Taddeo di Bartolo in Palazzo Pubblico a Siena era stata già annotata da Nicolai Rubinstein (1958, p. 207). Contrariamente a quanto espresso da Joost-Gaugier (1990a e 1990b), che riteneva la sala frutto di un unico programma decorativo, Maria Monica Donato (1993 [1994], p. 315) ha fatto notare il carattere “aperto” della serie, testimoniato per altro dalle date che accompagnano molte delle raffigurazioni che coprono quasi tutto il secolo. 87 Si veda Fattorini 2008, pp. 91-93. Più di recente Alessandro Bagnoli (comunicazione orale), che ringrazio per avermene messo al corrente ha proposto di attribuire ad Agostino anche le volte della sagrestia di San Domenico a Siena, in cui sono ritratti *Cristo e la Vergine assunta* entro mandorle di serafini e cherubini, circondati da tondi con santi domenicani. Indipendentemente alle stesse conclusioni è arrivata Camilla Moretti nella sua tesi di laurea seguita da Andrea De Marchi (2013/2014).

88 Anche in questo caso compare un’iscrizione, con gli stessi caratteri minuscoli, che recita “Sic transformatur cor ama(n)tis in id quod // Amatur ut per me(m)bra foris virtus versatur amoris // Ego enim sti(g)mata D(omi)ni Iesus in corpore meo porto”. Le prime due righe sono tratte dal sermone, evidentemente già noto, *De Stigmatibus Beati Francisci* di Bernardino da Siena (il terzo dei *Sermones de Sanctis*, [ante 1444] ed. 1650, IV, p. 265, con qualche variante come *versatur* anziché *prorumpat*), mentre l’ultima ricalca un verso della Lettera di san Paolo ai Galati (6,17).

89 Nella fascia inferiore dell’affresco corre un’iscrizione su due righe, oggi molto lacunosa, di cui si legge “[...]ra [...] misa morta ognun sorella // [...] Giova [...]iene e Madalena [...]jedi [?] sostiene”, ovvero due endecasillabi che descrivono il momento del compianto con Giovanni Evangelista e la Madalena che sostengono il corpo di Cristo.

90 Sugli affreschi di Agostino di Marsilio a Lucignano, nonché alla diffusione del culto della beata Michelina da Pesaro, ho in preparazione un contributo specifico.

91 Per approfondimenti su questo brano rimando a un articolo di prossima pubblicazione di Gaia Ravalli (in c.d.s.), cui devo la segnalazione dell’opera, e con cui siamo arrivati congiuntamente all’attribuzione.

92 Sono grato alla preside Nicoletta Bellugi per la cortese disponibilità. L’affresco del convento è stato pubblicato parzialmente da Fattori (2008); quello con la *Beata Michelina* all’interno della chiesa è stato trattato brevemente da Michele Bacci (2000, pp. 482-483).

93 Sulle raffigurazioni votive slegate da specifiche esigenze liturgiche, e in generale sulla valenza delle immagini come *ex voto*, si veda soprattutto Bacci 2000, pp. 147-226 e *passim*.

94 È un caso certamente peculiare nell’ambito delle chiese minoritiche toscane che le pareti della basilica accolsero grandi cicli affrescati ispirati dall’Ordine stesso, nonostante i finanziamenti arrivassero anche dai privati: si ricordino le scene mariane e cristologiche di Giotto nelle campate del coro di Santa Croce, il *Trionfo della Morte*, il *Giudizio finale* e l’*Inferno* dell’Orcagna sulla parete destra e le *Storie della Passione e della Resurrezione* di Niccolò di Pietro Gerini e Giovanni di Tano Fei su quella sinistra (Giura 2010).

95 Si vedano Bacci 2000, pp. 215-216; Bacci 2004, pp. 163-164; Matteuzzi 2013, p. 213, nota 783. In questo caso mancano le storie laterali, ma in basso a sinistra nel campo figurato compare una donna liberata da un demone che la possedeva, a testimonianza del ricorrente carattere votivo della serie di affreschi con il beato Gherardo.

96 Si veda su questo Matteuzzi 2013, pp. 266-270.

97 Abbiamo notato in San Francesco ad Asciano una diversa tipologia di cappella-altare, scavata nel muro d’ambito della chiesa. D’altra parte esistevano anche centine pensili, come ad esempio lungo la parete sinistra del San Francesco di Arezzo (ma anche in San Domenico, alla cappella Dragomanni).

98 Cooper 2013b, pp. 705-706.

99 Sul ciclo absidale, legato per la prima volta dal Brandi (*La Regia Pinacoteca* 1933, p. 61) ai nomi dei due pittori senesi attivi nella cappella del Manto dello Spedale di Santa Maria della Scala nel 1370, si veda Padovani 1982b.

100 Sulla *Croce* A.M. Guiducci, in *Pienza e la Val d’Orcia* 1984, pp. 10-13; L. Martini, in *Il Museo diocesano di Pienza* 1998, pp. 27-28.

101 De Marchi 2011b, p. 63.

102 Anche gli altri santi francescani sono poco rappresentati: gli unici sono il beato Gherardo da Valenza e Ludovico di Tolosa della parete sinistra. Ci saremmo aspettati poi qualche San Lorenzo, titolare della prima chiesa officiata dai Minori e venerato ininterrottamente fino al Settecento, ma al suo culto era dedicata la cappella a *cornu evangelii*. Il santo più rappresentato è invece Bartolomeo, presente ben quattro volte sulla sola parete destra, due nelle serie di Jacopo di Mino, uno al termine della prima serie di *Storie di Cristo*, e un altro affiancato all’*Incontro con san Giovannino nel deserto*.

103 All’interno del vano dell’altare dell’Immacolata si nota una cesura verticale dell’intonaco e un riempimento in mattoni di una lacuna, che forse può essere messo in relazione almeno alla rimozione di una trave. Dal lato opposto, all’esterno, alcune tamponature pure in mattoni del paramento murario in pietra, potrebbero dare conto di uno smantellamento, come mi suggerisce Donal Cooper. Tuttavia le serie di affreschi di Jacopo di Mino che corrono lungo buona parte della parete destra non mostrano – almeno nelle parti arrivate fino a noi – alcun cambio di registro o interruzione delle cornici che possano indicare la presenza di un impedimento fisico.

104 Il pulpito rammentato dal Nuti (ASPTFMC, 1664-1668, *Asciano*, c. 7v) sulla parete opposta era stato costruito nel 1598, certamente in seguito al riassetto post-conciliare che aveva smantellato le strutture più antiche.

105 Sulle vicende relative al patronato si rimanda al capitolo I. Dal punto di vista iconografico il *San Bonaventura* veniva a trovarsi *en pendant* con il *San Francesco* dipinto da Agostino di Marsilio mezzo secolo prima sul pilastro tra la cappella maggiore e quella di destra, mentre san Lorenzo, titolare della cappella, trovava posto nella perduta pala d’altare, quella «antica tavola dipinta a tempera con le immagini di S. Lorenzo, e d’altri Santi» che il Nuti nel Seicento ricordava in procinto di essere sostituita (ASPTFMC, 1664-1668, *Asciano*, 9r).

106 Sull’opera soprattutto Angelini 1982a, p. 75; Angelini 2002, pp. 130-131.

107 Lo si vede ancora meglio nella *Lavanda dei piedi* che l’Orioli affrescò nel Battistero di San Giovanni nel 1489.

108 Si vedano Angelini 1982b, pp. 33-34; Angelini 2002, p. 132.

109 Sul Maestro di Griselda, e sulla sua possibile identificazione con Pietro d’Andrea da Volterra: Angelini 2005b, pp. 497-521, con ampia bibliografia precedente.

110 La cappella fu voluta da Antonio Bichi – esponente di una delle famiglie del partito dei Noveschi capeggiato da Pandolfo Petrucci rientrate in città nel 1487 – che la fece dedicare a san Cristoforo, santo onomastico del defunto genero Cristoforo Bellanti. Al titolare è dedicata la pala dell’altare composta dalla statua lignea realizzata da Francesco di Giorgio (oggi a Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F. 2384) e dalle tavole dipinte da Luca Signorelli che gli facevano da contorno (Berlino, Gemäldegalerie, e altri musei esteri); alle pareti gli affreschi raffigurano la *Natività della Vergine* e la *Natività di Gesù* (di Francesco di Giorgio ma in buona parte eseguite dall’Orioli), e nelle lunette in alto la *Sibilla Eritrea* e la *Sibilla Tiburtina* (del Signorelli): Ingendaay Rodio 1979; Seidel 1979; F. Sricchia Santoro, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 420-423, 444-447, cat. 96; A. Bagnoli, ivi, pp. 440-443, cat. 95.

111 A. Angelini, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 424-426, cat. 90. In quella sede lo studioso identificava Girolamo di Domenico con il Maestro dei putti bizzarri, tesi ritrattata dallo stesso Angelini (2005b, pp. 505-521) a causa della eccessiva disparità qualitativa, in favore dell’inclusione del gruppo anonimo nel catalogo del Maestro di Griselda.

112 Sull’oratorio di Seggiano si veda adesso Torchio 2011, con bibliografia precedente, a cui si rimanda anche per la vicenda biografica e critica dell’artista.

113 Me lo segnala gentilmente Alessandro Bagnoli; sull’opera si veda Bagnoli 1997, p. 48, e Bandera 1999, p. 250 (con bibliografia precedente, ma qui con un’attribuzione al figlio Girolamo di Benvenuto).

114 L’apertura della nicchia comportò la distruzione dei precedenti affreschi. Sulla sinistra compare un enorme *San Cristoforo*, ormai evanescente, mentre a destra – come accennato – si riconosce una cornice orizzontale bianca con due lettere in caratteri gotici, di simile impostazione rispetto ai nomi dei santi di Jacopo di Mino del Pellicciaio della parete di fronte.

115 Si vedano le belle riproduzioni in Angelini 2005b, p. 519.

116 Si veda Angelini 1982b.

117 Su Bartolomeo della Gatta si veda adesso Martelli 2013. La forza con cui la finta mostra invade lo spazio reale può essere confrontata con quella del frammentario timpano del *Tabernacolo di santa Caterina da Siena*, affrescato dal monaco camaldolese sulla parete sinistra di San Domenico a Cortona

(1475 circa: ivi, pp. 43-50). Le lupinaie dell’architrave sono le stesse di quelle delle più antiche prove di Ghirlandaio a Firenze, come il *Tabernacolo di san Paolino* in Santa Croce, anch’esso rilevato fuori dal muro, fatto in quel caso di finti mattoni rossi, con tanto di ombra portata a rendere più concreta l’illusione (Giura 2013).

118 Sulla giovinezza del Sodoma si rimanda a Sricchia Santoro 1982; Bagnoli 1988; Bartalini 1996; e più di recente Fagiani 2017, pp. 46-51. Un agile profilo sul pittore è anche quello di Bartalini, in *Da Sodoma a Marco Pimo* 1988; si ricordino infine almeno le monografie del Cust (1906), della Hayum (1976) e del Carli (1979); per il regesto dei documenti e delle fonti che lo riguardano: Bartalini-Zombardo 2012. Su Sant’Anna in Camprena si aggiungano: Carli 1974; Alessi 2006b; Giuliani 2008. Sull’attività volterrana e sulla sua eredità a livello locale segnalo Traversi 2014.

119 Hayum 1976, pp. 91-92, con una datazione al 1504-1505; Sricchia Santoro 1982, pp. 53-54, con una datazione al 1508 circa.

120 Si vedano Bagnoli 1988, pp. 68-70; Frangi 1989.

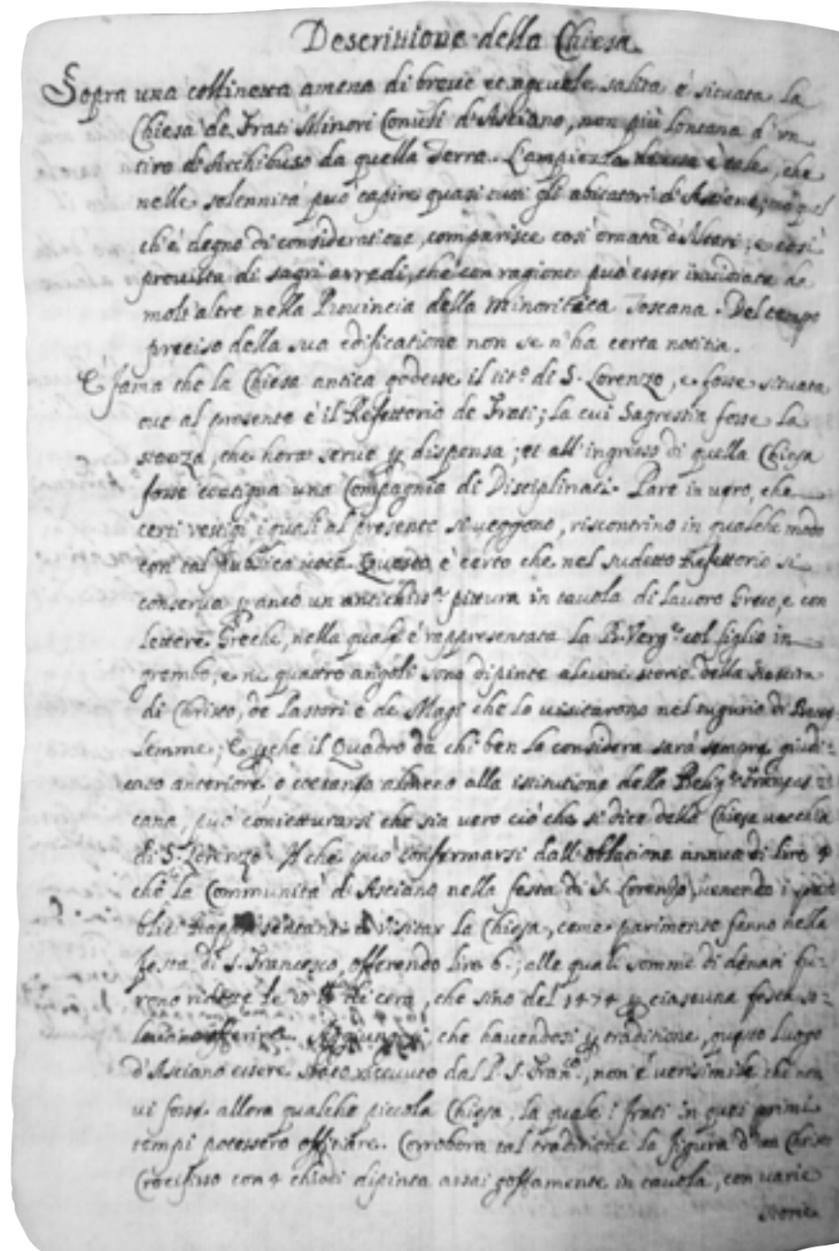
121 Sull’attività più avanzata del Sodoma, che dalla metà del primo decennio – con la significativa eccezione di un nuovo soggiorno romano tra il 1508 e il 1510 (su cui si veda soprattutto Bartalini 2001) – stabilì la sua residenza a Siena, dove contese per decenni le migliori committenze al Beccafumi, ma lavorando anche per Volterra e Pisa, rimando ai recenti contributi di Gabriele Fattorini (2017) e di Laura Martini (2017).

122 Sull’intervento sodomesco a Monte Oliveto rimando a Carli 1980; Bagnoli 1988; Bartalini 1996, pp. 108-112; Alessi 2006b.

123 Bartalini 1996, p. 109.

124 Bagnoli 1988, p. 68. Franco Moro (1993) ha attribuito al Sodoma un affresco nella collegiata di Sant’Agata ad Asciano con la *Madonna col Bambino tra gli arcangeli Raffaele e Michele*, opera in difficili condizioni di conservazione ma certamente non ascrivibile, almeno per qualità, alla mano del pittore piemontese: l’attribuzione è ricusata già da Bartalini 1996, p. 106, nota 2.

Tre descrizioni orizzontali



ASPTFMC, Nuti 1664-1668, Asciano, c. 6v.

Si riportano di seguito le trascrizioni delle tre fonti principali utilizzate per la ricostruzione dell'assetto della chiesa di San Francesco (in particolare per il capitolo I), cronologicamente a ritroso dalla più recente alla più antica, seguite dai relativi schemi grafici.

Appendice A

Francesco Brogi (1816-1896)

*Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena: 1862-1865, Siena 1897**

CHIESA DI S. FRANCESCO PRESSO ASCIANO

Sulla facciata. – S. FRANCESCO STIGMATIZZATO. Figura genuflessa grande due terzi dal vero dipinta a tempera sul muro dentro una lunetta. – Secolo XIX. Ignoto.¹

S. LORENZO E S. FRANCESCO. Statue scolpite in pietra, poste sull'estremità superiore della facciata. – Secolo XVII. Anonimo.²

1.° *Altare a destra.* – LA MADONNA seduta in trono tiene ritto sidle ginocchia il Divin Figlio, mentre due Angeli volanti la incoronano: a destra sta in piedi S. Cristoforo con il Bambino Gesù sulle spalle, a sinistra l'Angelo Raffaele conduce per mano Tobia. Il sottoposto gradino diviso in tre scomparti con piccole mezze figure e sono; 1.° S. Sebastiano – 2.° la Pietà con la Madonna e S. Giovanni – 3.° S. Rocco. Alle due estremità di questo gradino vi sono due stemmi gentilizi, recanti un leone rampante con una mezza luna fra gli artigli. Bassorilievo in terra cotta invetriata con figure grandi tre quarti del vero. È chiuso da cornice di terra cotta con pilastri e capitelli ornati, che sostengono un cornicione, nel cui fregio vi sono sei Serafini. Altezza 2,54 larghezza 2,08. – Scuola di Luca della Robbia.³

2.° *Altare a destra.* – GESÙ CRISTO IN CROCE, al cui piede sta genuflesso S. Francesco; a destra vi è ritto in piedi S. Giovanni e dall'altra parte in Vergine. In basso vi si legge «FRANCISCUS DE NASINI PINGEBAT. A.D. 1664» Tela dipinta a olio con figure grandi di tre quarti del vero, alta 2,18 larga 1,71. – Francesco Nasini 1664.⁴

3.° *Altare a destra.* – S. ANTONIO ABATE. Statua al vero, colorata, che sta in atto di benedire tenendo un libro nella mano sinistra. Scultura in legno. – Secolo XV. Ignoto.⁵

Cappella a destra. – S. FELICE DA CANTALICE genuflesso avanti la Vergine, che gli appare sulle nubi, porgendogli il Divin Figlio. Intorno vi sono vari Angeli volanti. Figure di grandezza naturale dipinte a olio sulla tela, alta 2,32 larga 1,60. – Secolo XVII. Domenico Manetti.⁶

1.° *Altare a sinistra.* – S. ANTONIO DA PADOVA ha un libro in mano sul quale è posato Gesù Bambino. Statua grandezza naturale scolpita in legno colorato. – Secolo XVI. Ignoto.⁷

Nel remenante. – S. LUDOVICO VESCOVO. Mezza figura al vero dipinta a olio sulla tela. Secolo XVII. Anonimo.⁸

2.° *Altare a sinistra.* – L'IMMACOLATA: figura ritta in piedi, di grandezza poco sotto il vero, che ha ai lati due Angeli, i quali le alzano l'estremità del manto. Nel fondo sono dipinti vari emblemi. Tela a olio, alta 2,34 larga 1,74. – Secolo XVIII. Anonimo.⁹

3.° *Altare a sinistra.* – S. FRANCESCO. Figura al vero scolpita in legno a tutto rilievo. – Secolo XVII. Ignoto.¹⁰

Cappella a sinistra. – S. LORENZO ritto in piedi opera un miracolo risanando un bambino presentatogli dalla madre: appresso stanno altre donne. Figure grandi al vero dipinte a olio sulla tela, alta 2,39 larga 1,61. Sotto vi si legge «1723. FECE FARE GIO. BATT. PASQUINI DI SCIANO». – Secolo XVIII. Anonimo 1793 [sic].¹¹

Altare maggiore. – LA MADONNA in trono seduta ha sul braccio sinistro Gesù Bambino, il quale ha un fiore nella mano destra. In basso a sinistra vedesi una piccola mezza figura di uomo (forse il committente) che sta in atto di pregare. Figura grande meno della metà del vero dipinta a tempera su fondo d'oro sulla tavola, alta, 0,95 larga 0,51. – Maniera di Lippo Memmi.¹²

Coro e pareti. – S. BERNARDINO genuflesso, S. ROSA, S. SEBASTIANO e vari Angeli volanti. Figure grandi al naturale dipinte a olio sulla tela, larga, 2,18. Nella parte superiore di questo quadro vi è un vuoto. – Secolo XVIII. Anonimo.¹³

LA MADONNA colle braccia incrociate sul petto. Mezza figura di grandezza naturale dipinta a olio sulla tela. – Secolo XVIII. Feliciati.¹⁴

Il TRANSITO DI UN SANTO, cui appare il Redentore – MARTIRIO DI UN SANTO trascinato da due uomini. Tela a olio con figure due terzi circa del vero. – Secolo XVIII. Anonimo.¹⁵

S. ELISABETTA REG[ina] col cordone nella mano destra – S. CHIARA col SS. Sacramento in mano. Figure ritte in piedi di grandezza naturale dipinte a olio sulla tela, alta circa 2,00 larga 0,60. – Secolo XVII. Maniera di Rutilio Manetti.¹⁶

AGAR REPUDIATA col figlio – AGAR col figlio confortata, dall’Angelo. Tela dipinta a olio con figure grandi la metà del vero, alta ciascuna approssimativamente 0,95 larga 1,15. Secolo XVII. Scuola fiorentina.¹⁷

S. BERNARDINO col nome di Gesù nella mono sinistra – S. LODOVICO VESCOVO con un libro nella destra – S. BONAVENTURA con una penna e libro sulla destra – S. ROSA DI VITERBO col Crocefisso – S. ELISABETTA con le mani sul petto. Tele ovali con mezze figure di grandezza naturale dipinte a olio. Asse maggiore 1,00 asse minore 0,80 circa¹⁸ – S. BONAVENTURA colle mani incrociate ed un teschio umano. Figura al naturale dipinta a olio sulla tela, alta 1,30 larga 0,60.¹⁹ – S. ANTONIO DA PADOVA ritto in piedi. Figura etc. come sopra.²⁰ – S. FRANCESCO D’ASSISI. Mezza figura di grandezza naturale dipinta a olio sulla tela²¹ – Secolo XVIII. Ignoto.

LA VERGINE ANNUNZIATA e L’ANGELO ANNUNZIANTE – Statue ritte in piedi, grandi due terzi del vero, scolpite in legno colorito. – Secolo XVI. Anonimo.²²

Nelle pareti di questa Chiesa appaiono molti dipinti affresco in istorie e figure di Santi, alcuni dei quali si citano come appresso.

S. BARTOLOMMEO AP[ostolo] – S. BARBERA – LA SS. TRINITÀ – S. PIETRO – S. AGOSTINO – LA NATIVITÀ DI GESÙ – S. BARTOLOMEMEO – LA CROCFISSIONE DI G[esù] C[risto] – IL BACIO DI GIUDA – IL MARTIRIO DI UN SANTO – L’ORAZIONE NELL’ORTO. Sotto quest’ultimo dipinto vi si legge l’anno MCCCLXXII. – Secolo XIV. Scuola senese.²³

Oltre alle storie citate si scorgono infinite tracce di altri affreschi posti sotto a quelli visibili e appartenenti ad epoca anteriore.

Sagrestia. – *Nelle pareti.* – S. ANTONIO DA PADOVA con un libro ed il giglio nella mano destra. Tela dipinta a olio con mezze figure al vero, alta 1,12 larga 0,68.²⁴ – S. Orsola colla bandiera nella mano destra. Tela etc. come sopra.²⁵ – S. PIETRO D’ALCANTARA che adora la croce. Mezza figura grande un terzo del vero dipinta a olio su tela.²⁶ – Secolo XVIII. Anonimo.

L’EPIFANIA. La Madonna sta seduta tenendo sulle ginocchia Gesù Bambino; a destra vi è uno dei Re Genuflesso e dietro a questo gli altri due ritti in piedi. Tela dipinta a olio con figure grandi circa la metà del vero, alta 1,21 larga 0,98. – Secolo XVII. Ignoto.²⁷

* Brogi 1897, pp. 17-19. Si tratta di un testo edito, lo si trascrive comprensivo delle note solo per comodità del lettore. Nel testo originale i numeri delle note, che si riportano come tali, ripartono da uno ad ogni pagina, mentre qui sono indicati di seguito.

1 Guasta.
2 Di poco merito artistico. Vi è qualche mutilazione.
3 Conservato.
4 Poco conservato per varie scrostature di colore.
5 In cattivo stato di conservazione.
6 Poco conserva in per ribollimento di colore.
7 Poco conservata.
8 In cattivo stato di conservazione.
9 Di poco merito artistico e poco conservata.
10 Poco conservata.
11 Di poco merito artistico.

12 Il panno azzurro è un poco ritoccato e decolorato. Bella tavoletta.
13 Di poco merito artistico.
14 Di poco merito artistico.
15 In cattivo stato di conservazione.
16 In mediocre stato di conservazione. Figure non prive di pregio.
17 In discreto stato di conservazione.
18 Poco conservata.
19 Di poco merito artistico e poco conservata.
20 Di poco merito artistico e poco conservata.
21 In pessimo stato di conversazione.
22 Poco conservata per qualche mutilazione, e per tarme.
23 La costruzione degli altari può aver distrutto molte di queste istorie.
24 In cattivo stato di conservazione.
25 In cattivo stato di conservazione.
26 Di nessun merito artistico e poco conservata.
27 Poco conservata o di poco merito artistico.

Appendice B

Padre Ludovico Nuti (†1668)

Asciano

*Registro dei Guardiani – Predicatori – Descrizione della Chiesa – Maestri in Teologia (fogli 14)**

Descrizione della Chiesa

Sopra una collinetta amena di breve et agevole salita è situata la Chiesa de Frati Minori Con[vent]u[a]li¹ d’Asciano, non più lontana d’un tiro di Archibuso da quella Terra. L’ampiezza di essa è tale, che nelle solennità può capire quasi tutti gli abitatori d’Asciano; ma quel ch’è degno di considerazione, comparisce così ornata d’Altari, e così provvista di sagri arredi, che con ragione può esser invidiata da molt’altre nella Provincia della Minoritica Toscana. Del tempo preciso della sua edificazione non se n’ha certa notizia.

È fama che la Chiesa antica godesse il titolo di S. Lorenzo, e fosse situata ove al presente è il Refettorio de Frati; la cui Sagrestia fosse la stanza, che hora serve per dispensa; et all’ingresso di quella Chiesa fosse contigua una Compagnia di Disciplinati. Pare in vero, che certi vestigi i quali al presente si veggono, riscontrino in qualche modo con tal suddetta voce. Questo è certo che nel suddetto Refettorio si conserva per anco un’antichissima pittura in tavola di lavoro Greco, e con lettere Greche, nella quale è rappresentata la B. Vergine col figlio in grembo, e ne quattro angoli sono dipinte alcune storie della Nascita di Christo, de Pastori e de Magi che lo visitarono nel tugurio di Betlemme, e perché il Quadro da chi ben lo considera sarà sempre giudicato anteriore, o coetaneo almeno alla istituzione della Religione Francescana, può congetturarsi che sia vero ciò che si dice della Chiesa vecchia di S. Lorenzo. Il che può confermarsi dall’oblatione annua di lire 4 che fà Comunità di Asciano nella festa di S. Lorenzo, venendo i pubblici rappresentanti a visitar la Chiesa, come parimente fanno nella festa di S. Francesco, offrendo lire 6; alle quali somme di denari furono ridotte le 8 LL[= libbre] di cera, che sino dal 1474 per ciascuna festa solevano offerire. Aggiungesi, che havendosi per tradizione, questo luogo d’Asciano essere stato ricevuto dal P. S. Francesco, non è verisimile che non vi fosse allora qualche piccola Chiesa, la quale i frati in quei primi tempi potessero offitiare. Corroborata tal tradizione la figura d’un Christo Crocifisso con 4 chiodi dipinta assai goffamente in tavola, con varie storie della sua passione attorno, che hora è collocato nel primo Chiestro sopra la porta della clausura, sotto la qual figura è notato: A.D. MCCXXVIII Die IIII Maij Indict. II.

Che che sia di ciò, venendo a trattare della moderna Chiesa, ch’è sotto il titolo di S. Francesco, ella in più tempi è stata secondo il bisogno risarcita et abbellita: e massime nel 1474, nel qual anno si cominciò a scialbarla. Alcuni vecchi Altari, che recavano bruttezza, sono stati demoliti, e gran numero di figure di santi che dal mezzo in giù delle pareti la rendevano quasi tutta dipinta guaste dal tempo, nell’imbiancarla sono state cancellate. Si ha ricordo, che una Cappella sotto il titolo di S. Niccolao nel 1485 addì 19 di Marzo fu da’ Frati concessa in Patronato a Ser Francesco di Messer Piero da Montalcino, con obbligo di fare ogn’anno celebrar la festa dell’istesso santo, ma in qual luogo tal Cappella fosse situata, non se n’ha notitia. Il pavimento fu mattonato nel 1587. Le travi del tetto, minacciando rovina, sono state per la maggior parte rinnovate poi-

ché principiando dall’Altar maggiore, nella prima di esse è notato il 1638; Nella 2a A.D. MDCLIX; Nella quarta A.D. MCCCXXXVIII. In una ancora è l’Arme dei Tolomei, et in un’altra rimessa dall’Opera l’Arme del Commune di Asciano. Ha campanile onorevole con 3 Campane. Nella maggiore è notato A.D. MCCCXXXIII Tempore Guardianie Fratrìs Joannis Corbuccij. Ricciardus Florentinus me fecit. Nella mezzana: A.D. MDXXXVIII. La minore fu fatta più grande nel 1581 con l’aggiunta di 260 Libbre di metallo e spesa di scudi 25; Di nuovo si rifece nel 1605 con spesa di scudi 20; e per ultimo fu rifatta A.D. MDCLXIII.

La facciata principale della Chiesa fabbricata di travertini già era interamente compita, ma per l’ingiurie de tempi rovinatane la metà superiore, fu con lavoro molto più rozzo rifatta. In vece d’Ochio sopra la porta principale è un finestrone quadrato, nel quale non è per anco stata messa l’invetriata.

Entrandosi nella Chiesa, e volgendosi a mano destra si vede un Armadio ben grande, al quale un simile ne corrisponde dall’altra parte della Porta. Costarono ambedue 40 ducati; e servono per custodire abbigliamenti sagri, cioè setini per parar la Chiesa, fiori per adornare gli Altari, Paliotti, Pianete.

Andando all’in su vedesi nel muro dipinta una Immagine di Nostra Donna, lasciata intatta nell’imbiancar la Chiesa.

Poscia si trova l’Altare di S. Antonio Abbate, fatto di limosine nel 1663, con l’ornamento di legname non anco indorato. Il Quadro lavorato A.D. MDCLXIII ha nel mezzo una gran finestra o apertura, ove sta collocata un’antica statua di rilievo del Santo, grande a statura d’uomo, formata di legno di pero.

Succede l’Altare del Carmine con l’ornamento di stucchi indorato, al quale si fa la Ritornata la 4a Domenica di ciascun mese. Prima era sotto l’invocatione dell’Angiolo Raffaello, ma doppo che vi fu eretta una Compagnia di persone devote sotto l’invocatione della B. Vergine del Monte Carmelo cambiò il titolo. Le figure dell’Altare sono formate di cocci colorati, e rappresentano la nostra Donna col figlio in grembo, S. Cristofano, e l’Angiolo Raffaello. Il Guardiano del Convento ha facoltà dal Prior Generale de Frati Carmelitani di ammettere in questa Compagnia chiunque brama d’esservi aggregato.

Segue l’Altare già sotto il titolo di S. Martino, et hora del Crocifisso. L’ornamento di legname, dipinto e indorato, fu fatto per carità da Clemente Chiatti legnaiolo, Anno Domini MDCXXIII, acciò servisse per l’Altare del Carmine nominato di sopra; et in effetto fu quivi posto, e tenutovi per alcuni anni; ma doppo che quello fu fabbricato di stucco, l’ornamento suddetto fu applicato a questo Altare, che n’era privo; et fu lasciata nell’Architrave la primiera iscrizione: Clemens Chiatti ligneum, societas aurum, Laurentia et Margarita P.C. La Tavola fu fatta fare da fra Aurelio Pistolesi d’Asciano di sue limosine con spesa di scudi 20; e l’ Pittore vi notò il Proprio nome, e l’anno in cui la dipinse, scrivendoci: Franciscus de Nasinis pingebat, Anno Domini MDCLXIII. Al corno dell’Epistola nel pavimento è una lapide sepolcrale.

Appresso è il Pulpito di legname fatto di nuovo nel 1598. Sotto di esso stanno alcuni sedili vecchi, che già servivano per il Coro antico, quando era situato nel mezzo della Chiesa.

L’organo vecchio fatto nel 1492 stava sopra la porta della sagrestia. Indi fu trasferito nel luogo, dove al presente è l’Altare della Conceptione. Finalmente essendosi rinnovato con 9 registri, e fattoli

l'ornamento attorno e la ringhiera di legname, parve bene collocarlo sopra la porta di fianco, che dà l'ingresso nel primo Chiostro del Convento.

Più su è la Porta della Sagrestia con l'arme de' Borghesi che la restaurarono. È sufficientemente fornita di paramenti sacri. Ha turribolo d'Argento comprato nel 1636 con spesa di scudi 27 senza la navicella. Tra le memorie del Convento s'ha che il Convento de Frati Agostiniani d'Asciano sin dell'anno 1474 dava annualmente alla nostra Sagrestia una soma di grano per l'Ostie. Vicino alla Porta di essa è una piccola lapide di marmo con tal epitaffio: D.O.M. Familiare sepulcrum obdormientibus vitag. Fessisi requiescentibus Ioannes Baptista Augustini Burghesij Palamedes et Pomponuis ex Ascanio Burgesis filij causarum vivendi memores restituerunt Anno Domini MDCX.

Alla sinistra dell'Altar maggiore è situata la Cappella già de Borghesi, et hora de Bandinelli nobili Senesi, l'arme de quali vedesi dipinta ne Pilastrì, et in fronte di essa con lettere: Volumnius Bandinellus A.D. MDCXIII. Non si ha notizia dell'antico titolo della Cappella. Si sa solamente che per certo tempo fu intitolata la Cappella del Crocifisso, perché ci fu allogato il Crocifisso grande ch'è nel Capitolo. Al presente con la nuova Tavola non ha per anco acquistato nuovo titolo. Nella Tavola è rappresentata la B. Vergine in atto di porgere il figlio al P. S. Francesco; opera di Rutilio Mannetti² che vi lasciò il suo nome R.M.F. 1630. Fu privilegiato per 7 anni a beneficio de fedeli defunti da Papa Greg[orio] XV nel 1623. L'Altare ha attorno l'ornamento di stucchi, e di sopra un Invetriata, per cui la Cappella riceve il Lume. Avanti l'Altare nel pavimento è una piccola lapide sepolcrale di marmo con caratteri: D.O.M. Alexander Bandinellus civis senensis sibi posterisq[ue] posuit MDLXXXIII.

La Cappella maggiore nel 1345, per comandamento del Ministro Generale Maestro Fortuniere Vassalli Guascone, fu da' Frati concessa in Padronato ad Antonio Talomei nobile Senese, benefattore insigne della Chiesa e Convento, poichè con spesa liberale fece fabricare il Dormitorio, la scala, e la loggia di esso, come si legge in un marmo affisso nel muro del 2° Chiostro, inciso in tal tenore: Anni MCCCXLV Antonio di Meio Incontrati Talomei [sic] fecie fare questo Dormitorio, e schala, e logia per l'anima d'Arigo su figliuolo, e di Madonna Niccoluccia molglie [sic] del deto Arigo; e di comandamento di frate Fortuniere Gienerale Ministro appropriata la Capela del Convento di Sciano; e ogni anno debono fare due uffici, l'uno ne la vigilia Nunziata, l'altro nella Sunzione della nostra Donna.

Fu consagrato il vecchio Altare nel 1447 alli 30 di Luglio da Ruberto degli Asini Fiorentino Vescovo d'Arezzo il quale di sua mano ne lasciò memoria in carta pecorina riposta nel medesimo Altare. Mancata poi / come si crede / la discendenza d'Antonio suddetto, il Convento nel 1545 ristaurò l'Altare tirandolo più in fuori, e levato quel Crocifisso grande che al presente è nel Capitolo, lo provide di una nuova Icona, lo abbellì con varij ornamenti, imbiancò la Volta di sopra, spendendo in tali opere un centinaio di ducati. Nella Tavola ch'è tenuta bellissima e di gran prezzo è dipinta la B. Vergine incoronata, S. Girolamo, S. Francesco, S. Lucia, S. Caterina con molti Angioli. Il Pittore, che con molta sua lode la lavorò, vi notò il proprio nome scrivendoci: Bartholomeus Riccius Senensis faciebat Anno Domini Incarnationis MDXLV. Costò 64 ducati, sborsati parte da' Frati, e parte da più persone carivarive. Di sotto

alla Tavola è collocato un Ciborio proportionato e ben fatto per il SS° Sacramento. Ne Pilastrì da i lati della Cappella oltre a due Angeli grandi di rilievo fatti nel 1622 con spesa di scudi 24, sono due piccoli tabernacoli con l'arme de' Talomei ne gli ornamenti di marmo, che hanno attorno; in uno de quali secondo lo stile antico già si custodiva la Sagra Eucaristia. Avanti l'Altare nel pavimento del Presbiterio è una piccola lapide di marmo con lettere intagliate: D.O.M. Ptolomea Familia, que hoc Sacellum incolumitati restituit, in hac urna versatur. Sono anco davanti l'istesso Altare i Balaustri di legno, i quali gli apportano bellezza e decoro.³

Dentro la tribuna è il Coro, provisto a sufficienza di libri per il canto fermo.

Riceve il Lume da una Invetriata, che essendosi guasta fu racconcia nel 1575 restando in parte dipinta con le Immagini di S. Francesco e d'una Santa. Dietro l'Icona dell'Altar maggiore è collocata un antica tavola, nella quale sono dipinti a tempera, nel mezzo la nostra Donna col figlio in grembo; Alla parte destra S. Giovambatista, S. Francesco, e S. Maria Maddalena, e alla sinistra S. Giovanni Evangelista, S. Antonio di Padova, e S. Chiara.

Gli habitì delle Immagini di S. Francesco e di S. Antonio...⁴

erano effigiati ... /

... piramide, ma modernamente ... /

... etta, ma ciò non /

... li riguarda: [non si ?] conosce la primiera forma.

Sopra i sedili del medesimo Coro è un altro antico quadro lavorato a tempera in campo d'oro; Nel mezzo dell [sic] del quale è dipinta una Nostra Donna col figlio in grembo, e dalle parti ciascuno nella sua casella S. Giovanni Evangelista, S. Margarita, S. Jacopo, e S. Bartolomeo.

A mano destra dell'Altar maggiore è la Cappella intitolata S. Lorenzo, già de Pinocci, e modernamente nel 1643 alli 30 d'Aprile concessa da Frati a Carlo Bandinelli nobile Senese, accioche l'abbellisca; Il quale ha fatto dipingere ne Pilastrì l'arme sua, e fa lavorare la Tavola. L'Altare sopra del quale è l'Invetriata per dar lume alla Cappella, ha l'ornamento di stucchi fabricato alla moderna foggia. Sopra di esso stava un antica Tavola dipinta a tempera con le Immagini di S. Lorenzo, e d'altri Santi; ma al presente si spera che la Tavola, la quale si va tuttavia lavorando, recherà alla Chiesa vaghezza, e decoro.

Scendendosi dai Gradini del Presbiterio, ne quali sono affisse in pietra l'Arme de Talomei, de Pinteci, e de Borghesi, si veggono anco dipinte a fresco nel muro le figure d'un Christo Crocifisso, et altre, lasciate quivi per vestigio d'un piccolo, e sproportionato Altare, che fu demolito.

La Porta di fianco per cui si esce nel Cimiterio, corrispondente all'altra, che dà l'ingresso nel Chiostro del Convento ha sopra una ringhiera di legname per corrispondenza dell'Organo, che dall'altra parte della Chiesa è situato.

Proseguendo l'Ordine ne viene l'Altare dedicato alla Conceptione immacolata della B. Vergine, al quale si fa la Ritornata la 2a Domenica di ciascun mese. Sta l'ornamento di legname fatto di limosine nel 1623, e dipinto et indorato nel MDCXIII per le [...]dicationi di fra' Fausto Bindi Fiorentino. Nell'Icona è dipinta la B. Vergine con alquanti Angeli. Nel 1606 vi fu eretta una Compagnia di persone devote, alla quale Papa Paolo V con suo Brevem Considerantes dato alli 19 di Giugno concesse l'Indulgenza con-

sueta. Davanti l'Altare oltre alla sepoltura de fratelli e sorelle della Compagnia, è ancora una lapide sepolcrale con la seguente iscrittione [sic]: Laurentius Cacciaguerra Pompei d.C. exemi filius equestris D. Stephani militie adscriptus, due familie originis vel antiquissime non oblitus, proprij finis cito memor, consanguineo tumulo vetustatis insces, pietatij testes posuit notas A.D. MDCLXIII.

L'Altare che poscia ne segue dedicato a S. Antonio di Padova, ha l'ornamento di stucco alquanto indorato, fatto di limosine. Se ne trova memoria sin dell'anno 1475, nel quale si fa menzione della Tavola del Santo, che fu mandata a pigliar fuori. Ne gli anni passati vi stava una figura del Santo, la quale al presente è allogata in Sagrestia, ma ultimamente vi fu posta la moderna tavola con le Immagini di S. Chiara, e di S. Lisabetta, lavorata da D. Antommara Monaco Olivetano, che vi notò il suo nome. Nel mezzo di essa dentro un finestrino a guisa di tabernacolo si tien coperta l'Immagine del Santo, dipinta da Francesco Nasini da Castel del Piano A.D. 1664. Nel 1642 vi fu eretta una Compagnia di persone devote, alla quale Papa Urbano VIII con suo Breve, Considerantes dato alli XI d'Ottobre concesse le consuete indulgenze. Fu pubblicato il Breve nel 1643 alli 26 d'Aprile, nel qual giorno si fece una solenne Processione per la Terra d'Asciano, portandosi il Quadro del Santo con musica, e gran copia di lumi; e la 3a Domenica di ciascun mese si fa la Ritornata.

Per ultimo si vede l'Altare dedicato al P. S. Francesco con l'ornamento di legname dipinto et indorato, nel cui Architrave si legge: Ad honorem Divi Francisci Domina Brigida de Boschi F(ecit) F(ieri), et donavit Anno MDCXXXX.

* Il manoscritto databile tra il 1664 (dato che l'autore cita almeno un'opera di quella data) e il 1668 (anno della sua morte), con aggiunte di mani diverse di epoca successiva. Si riporta la trascrizione soltanto della parte centrale, *Descrizione della Chiesa*, corrispondente alle carte 6v-10r.

1 D'ora in poi le abbreviazioni di facile lettura verranno sciolte.

2 «Rutilio Mannetti» è scritto con un altro inchiostro, più leggero, e da un'altra mano. Ma non si sovrascrive a qualcosa, quindi Nuti ha lasciato lo

Nella Tavola sono dipinti S. Bonaventura e S. Stefano: ma nel mezzo di essa è come un tabernacolo, dentro il quale si tien coperta un antica Immagine di S. Francesco dipinta in tavola col Capuccio aguzzo, benchè fra' Aurelio Pistolesi facesse cancellargli la punta, e ridurlo tondo con la lunetta, ma non seppe così ben travisarla, che l'antica forma non si riconosca. Sopra l'Altare dentro un tabernacolo ben fatto si conservano alcune sacre Reliquie. Vi è istituita la Confraternita de Cordigeri, aggregata all'Archiconfraternita d'Assisi nel 1607 alli 17 di Marzo dal Ministro Generale M. Giuseppe Pisculli da Melfi; e si fa la Ritornata la prima Domenica di ciascun mese, Fu privilegiato per 7 anni a beneficio de fedeli defunti da Papa Alessandro VII.

Nel primo Chiostro risponde la Cappella chiamata il Capitolo, nella quale non è altro che un Christo Crocifisso di legno, maggiore della statura d'un huomo il quale dicono che già stesse sopra l'Altar maggiore; indi fosse allogato sopra la Porta principale della Chiesa; Poscia fosse riposto nella Cappella de Borghesi; Di quivi trasferito in Sagrestia; e finalmente collocato nel Capitolo

In due luoghi del medesimo Chiostro, ch'è quadrato, arioso, con pilastri attorno, si veggono l'armi de Tolomei, forse per segno che da quella famiglia fu fabricato. Vi è un pozzo d'acqua molto fresca, profondo 40 braccia, scavato nel fondo a forza di scarpello.

Si conserva in Convento una delle 3 chiavi de pubblici squittini.

spazio libero, probabilmente perché non riusciva a sciogliere il monogramma. 3 «I quali gli apportano bellezza e decoro» è cancellato leggermente e accanto, in un altro inchiostro e un'altra mano c'è scritto «Levati». Quindi evidentemente la seconda mano intervenne dopo il rifacimento dell'altare maggiore nel Settecento, quando evidentemente si toglie via tutto quello che c'era prima.

4 Da qui in poi ci sono tre righe e mezzo cancellate con un tratto scuro a penna: se ne riportano le lettere e le parole leggibili.

Appendice C

Angelo Peruzzi († 1600)

*Visita Apostolica del 1583 alla Chiesa di San Francesco di Asciano**

Eadem die¹

Visitavit Ecclesiam Sancti Francisci, que est Fratrum Conventualium eiusdem ordinis, et quam vidit esse satis amplam, et bene se habentem in suis edeficijs, et cum pluribus Altaribus de quibus

Sed visitavit in primis Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum, quod invenit custodiri in pedestallo Iconae ispius Altaris in quadam fenestella, ad quam non datur accessus, nisi Altare ipsum subpeditetur, quod valde indecens esse iudicavit, et scandalosum propterea ordinavit fieri debere Tabernaculum unum ligneum altitudinis cubitorum duorum cum dimidio, et cubiti unius cum dimidio in latitudine, quod mandavit de foris aurari, et intus panno sericeo rubei coloris circumtegi cum fida clave etiam aurata, et hoc fieri quam citius, ut quamprimum tollatur tanta indecentia, cum presertim Altare ipsum sit consecratum, quod etiam vidit, satis esse ornatus Icona pulchra, et munitum omnibus necessarijs. Cum vero Altare predictus sit sine tecto, et prorsus extra capellam, ordinavit super Icona appendi Baldachinum unum pulchrum, quod comprehendat totum Altare.

Ad ipsum Altare tenentur quidam de Tholomeis civibus Senarum dare singulis annis lib[ras]² decem cereae laboratae, Starium [*sic*] unum panis, staius unum vini, et solidos viginti pro pictantia, ut dixere fratres ipsi, ad quod respondentes [?] ipsi Domini de Tholomeis, dixerunt ab huismodi onere fuisse liberatos per assignationem cuiusdam viridarij, sive predij in loco dicto S. Ipolito, idque constare dixerunt publica, et authentica scrittura, quam ispi exhibere se obtulerunt, quia vero fratres replicantes dixerunt huiusmodi viridarium [?], sive predium numquam habuisse, neque possedissee; ordinavit, et mandavit alligatam scripturas liberationis huiusmodi exhiberi per ipsos de Tholomeis in termino dierum quindecim alias.

Altare Sancti Laurentij sub capella dictum l'Altare dei Gherardi, ad quod Communitas Asciani celebrari facit festivitatem Sancti Laurentij pro qua soluere consuevit dictis Fratribus libras quattuor. Altare ispum est lapideum cum Altare portatile non inserto, quod inseri mandavit, et Altare ipsum Cruce pulchra ornari.

Altare Crucifixi dictum l'Altare de Nardini est quidem munitum omnibus necessarijs, caret tamen Baldachino, quod mandavit apponi super illud; aliquin prohibuit ad illud celebrari sub pena suspensionis.

Altare Conceptionis gloriosae Virginis est lapideum cum Altare portatile sed non inserto, quod inseri mandavit, et super illud apponi Baldachinum, et de Cruce provideri perpetuo super eo retinenda. Ad altare ipsum habetur Societas Conceptionis, quae nihil habet in bonis praeter eleemosinas, quae in dies colliguntur, et mulieres curam habent de ea, et conservant Altare ipsum munitum, et fulcitum omnibus necessarijs.

Altare Assumptionis gloriose Virginis, quod dicitur esse illorum de Bentijs Civibus Senensibus, est satis munitum, et ornatum, sed cum picturae sint valde antiquatae, ordinavit, eas renovari, et de Cruce provideri, et ad illud nulla habetur obligatio nec titulus beneficauts.

Altare Sancte Catherinae est indecens, et omnibus caret; propterea cum nihil habeat in bonis, nec habeat aliquem, qui illud ornare

velit, propterea ordinavit, illud demoliri, ac prorsus removeri.

Altare Sancti Benardini est lapideum sine Altare potatile, et habet Iconulam satis parvam cum imagine Sancti Bernardini locata in quodam niculo, sive fenestram in pariete, et facie ipsius Altaris propterea ordinavit Iconulam ispam aptari, et locari intra fenestram ipsam, quam circumcirca colore ceruleo pingi, et altare Cruce muniri, et fieri scabellum ligneum eius latitudinis, ut commode super eo Sacerdos se valeat aptari, mandavi.

Altare Sancti Antonij est lapideum, sed caret Baldachino, Cruce, et scabello; propterea ordinavit de eis provideri. Et Altare ipsum dicitur esse illorum de Griffolis Civibus Senensibus.

Altare Angeli Raphaellis est lapideum cum altare portatile inserto, et licet sit ornatum Icona satis pulchra caret tamen Baldachino, et Cruce, de quibus mandavit provideri.

Altare Sancti Antonij de Padua dicitur esse illorum de Flasentis, habet Iconam cancellatam, et prae vetustatem abolitam; propterea mandavit, ipsam restaurari, et super eam apponi Baldachinum, et de Cruce provideri. Ad illud tenentur Fratres celebrare Nativitatis gloriosae Virginis festivitatem, et die sequenti facere anniversarium pro Defunctis.

Altare Sanctae Margaritae sub capella, quod dicitur esse illorum de Bandinellis, et de Borghettis Civibus Senensibus, capella ipsa est tota decrustata, et Altare habet Iconam valde indecentem, et caret Cruce; propterea ordinavit in primis, capellam ispam debere incrustari, et dealbari, et deinde Altare predictus ornari Icona pulchra et croce.

Et quoniam circa Altaria ipsa fuissent multa ordinanda, ne tn [?] toties similia repetanti ordinavit Altaria ipsa ultra pred[ict]a debere ornari, et muniri prout in Decretis generalibus statuetur, cum decreto quod omnia altaria, que non sunt dotata, si in termino sex mensium a die publicationis huiusmodi non fuerint munita, vel ornata, demoliri debeant, et prorsus removeri, aut ea concedi cuicunque qui ea ornari, et munire voluerit; ut supra et cum deinde Ecclesia ipsam totam lustrasset, vidissetque illius pavementum totum devastatum propter frequentes excavationes, que in dies fiunt pro sepeliendis corporibus defunctorum; vidissetque etiam parietes ecclesiae pulvere obnilitatos, et etiam in aliquibus partibus decrustatos; ordinavit in primis, ac precipiendo mandavit, quatenus [guatenus?] sub pena exconis [?] et interdicti ipsius Ecclesiae de cetero non debeat excavari, sed Ecclesiam ipsam debere pavimentari, non tamen prohiberi voluit, quin quisque possit sibi avellum, sive tumbam subterraneam cum suis operculis lapideis fabricari. Parietes vero ipsius Ecclesiae ordinavit scopis diligenter a puluere mandari, et in partibus decrustatis incrustari, et dealbari. Et cum non vidisset in Ecclesia ipsa sedes formatas pro audiendis confessionibus penitentium ordinavit, duas saltem sedes formatas cum suis craticulis ferreis ad latus sinistrum Sacerdotis fabricari cum scabello ad genuflectendo pro ipso penitente cum decreto, quod a latere penitentis in sede ipsa pingi debeat Imago Crucifixi, et intra quamcumque sedem ad latus sinistrum Sacerdotis super craticulam ferream affigi debeant casus Episcopales, et ab alio latere Bulla, que dicitur in Cena Domini, ut quisque Sacerdos facilius dignoscat facultatem, quam habet in absolvendo penitentes.

Visitavit deinde Sacristiam, quam vidit satis amplam esse; et vidit armaria, in quibus paramenta, et vestimenta sacerdotalia conservatur; vidit deinde paramenta ipsa sericea omnium color[ibus?]

in numero congruente pro modo facultatum ipsius Monasterij, et Ecclesiae. Vidit octo Calices cum suis cuppis argenteis bene auratis, et vidit suas patenas bene auratas. Vidit etiam camices multos; Vidit Missalia, quae sunt de reformatis, et cum vidisset hostias cum certis characteribus l[itter]arum incognitis, ordinavit provideri de alia impressione sive ferris ad hostias conficiendas, in quibus sculpta

habeatur imago Crucifixi, et eius hostijs ulterius non uti precipiendo mandavit.

Dì IX mensis May

1583

* Il manoscritto della *Visita Apostolica* del 1583 nei territori della diocesi di Arezzo è conservato nell'Archivio Diocesano di Arezzo. Nel 2011 è stata pubblicata una versione a stampa *Visita Apostolica del 1583 alla città e diocesi di Arezzo*, in due tomi, a cura di don Silvano Pieri e don Carlo Volpi (Arezzo 2011), nell'ambito di una collana su tutte le visite pastorali nel corso della storia della diocesi. Si preferisce trascrivere dall'originale, per evitare di ripetere

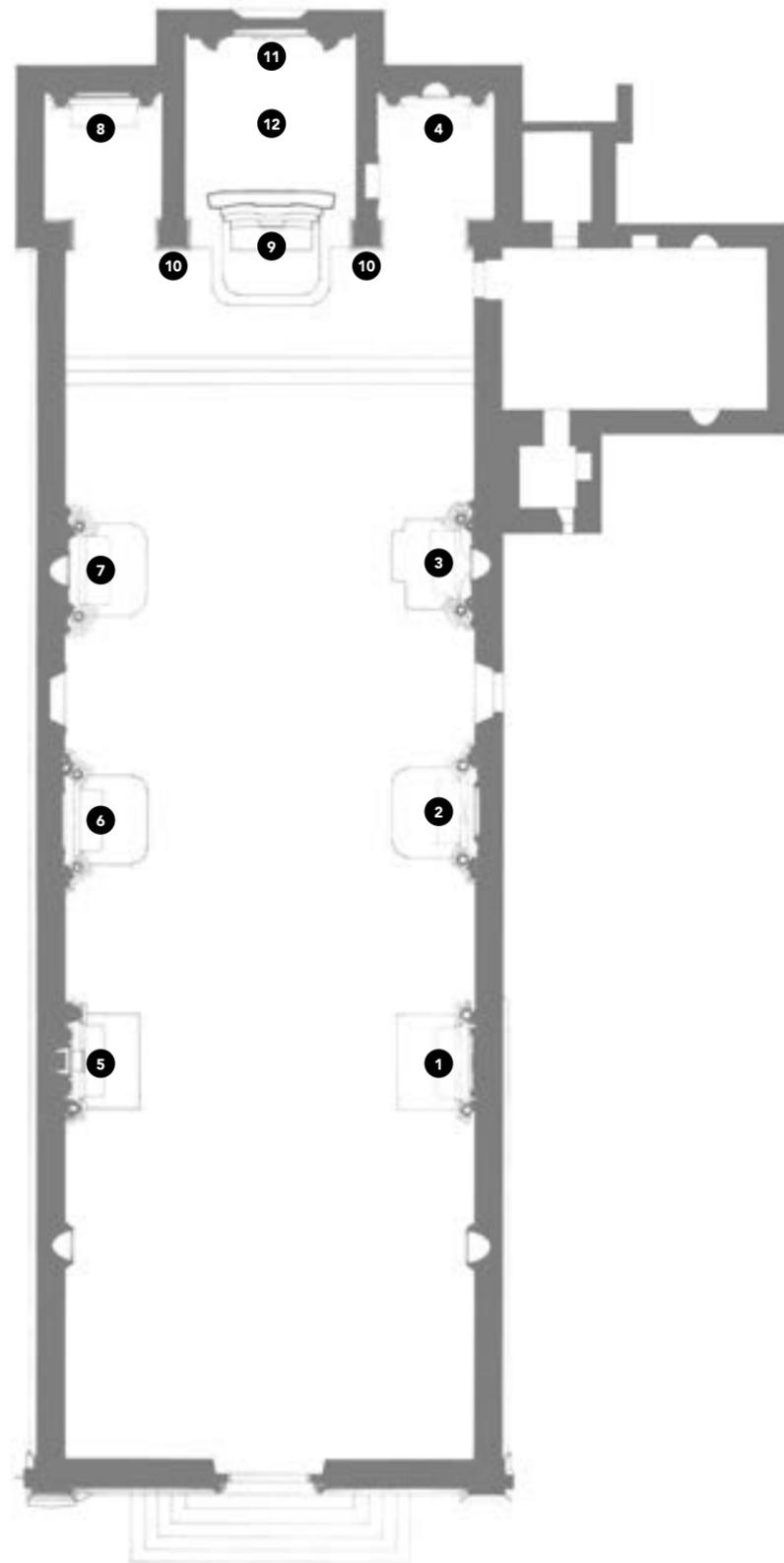
errori o omissioni. Il testo relativo al San Francesco di Asciano si trova alle carte 218r-220v.

¹ A margine si trova l'intestazione: Ecclesiae Fratrum S.ti Francisci.

² D'ora in poi le abbreviazioni di facile lettura saranno sciolte automaticamente.

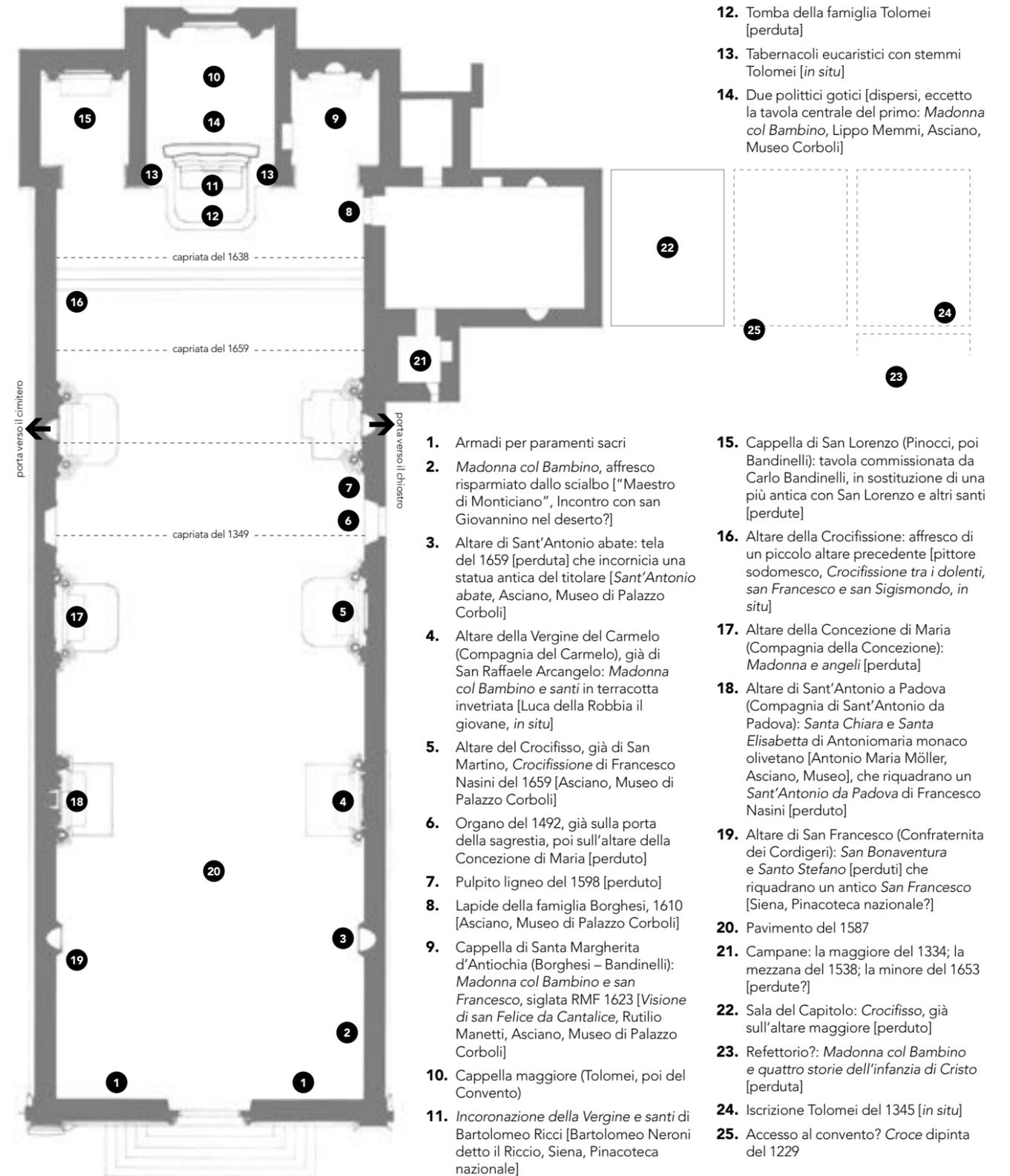
Arredo principale degli altari secondo la descrizione di Francesco Brogi (1862-1865, ed. 1897)

1. Scuola di Luca della Robbia, *Madonna col Bambino e santi* [Luca della Robbia il giovane, *in situ*]
2. Francesco Nasini, *Crocifissione fra i dolenti e san Francesco* [Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
3. *Sant'Antonio abate* ligneo [Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
4. Domenico Manetti, *Visione di san Felice da Cantalice* [Rutilio Manetti, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
5. *Sant'Antonio da Padova* ligneo [Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
6. *Vergine Maria stante con due angeli e vari stemmi*, tela (?) del XVIII secolo [perduta]
7. *San Francesco* ligneo del XVII secolo [San Filippo Neri, in sagrestia]
8. *Miracolo di San Lorenzo*, XVIII secolo [Donato Creti, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
9. Maniera di Lippo Memmi, *Madonna col Bambino e donatore* [Lippo Memmi, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
10. *Annunciazione* lignea, XVI secolo [Francesco di Valdambino, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
11. *San Bernardino, santa Rosa e san Sebastiano*, tela con al centro un ritaglio vuoto [Aurelio Lomi, Siena, depositi della Soprintendenza]
12. Varie tele del XVII e XVIII secolo, tra cui *Santa Chiara* e *Santa Elisabetta* [di Antonio Maria Möller, Asciano, Museo]



Tra quadre le attuali collocazioni.

Dedicazione, patronato e arredo degli altari secondo la descrizione di Ludovico Nuti (1664-1668)



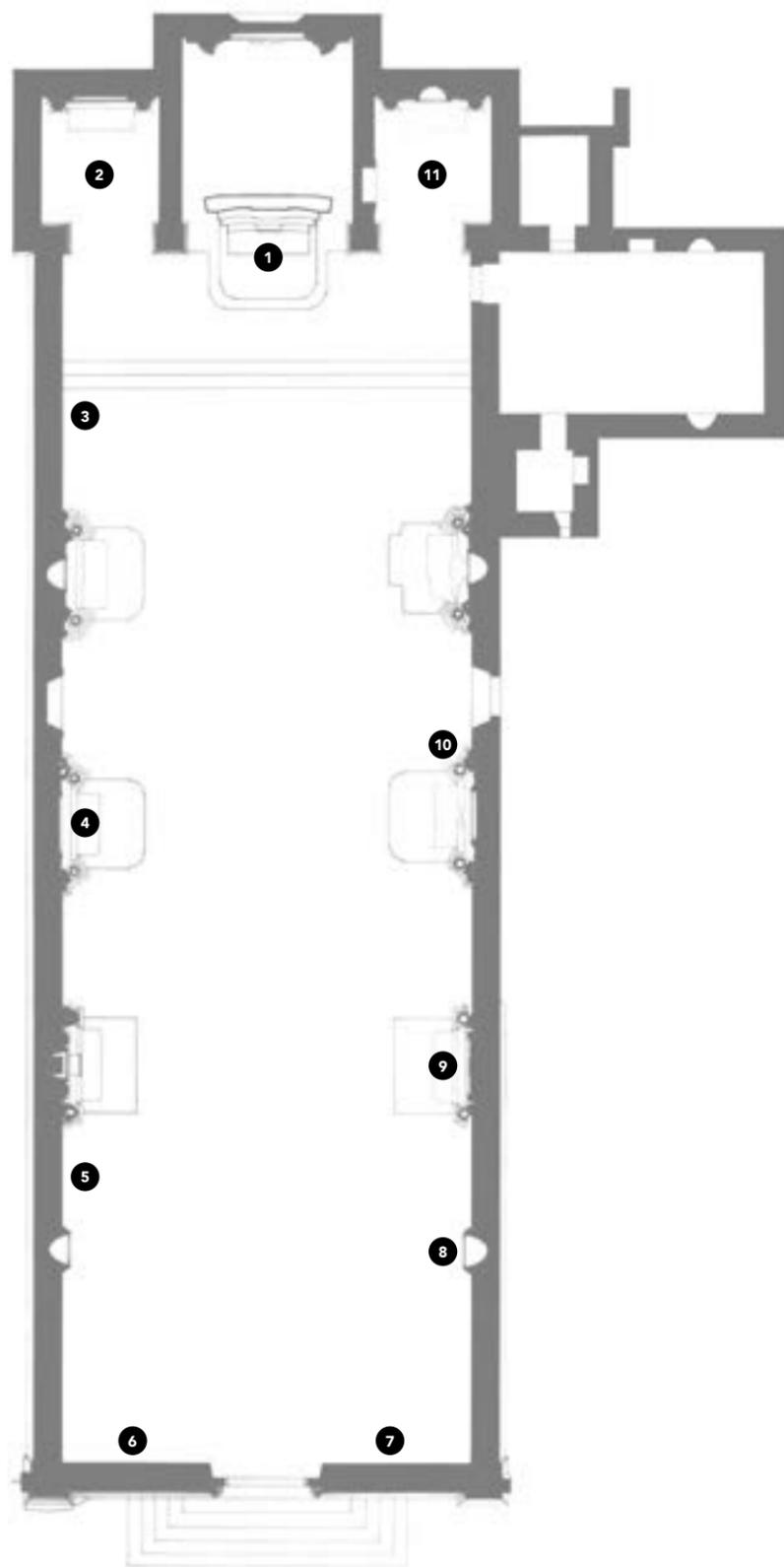
12. Tomba della famiglia Tolomei [perduta]
13. Tabernacoli eucaristici con stemmi Tolomei [*in situ*]
14. Due polittici gotici [dispersi, eccetto la tavola centrale del primo: *Madonna col Bambino*, Lippo Memmi, Asciano, Museo Corboli]

1. Armadi per paramenti sacri
2. *Madonna col Bambino*, affresco risparmiato dallo scialbo ["Maestro di Monticiano", Incontro con san Giovannino nel deserto?]
3. Altare di Sant'Antonio abate: tela del 1659 [perduta] che incornicia una statua antica del titolare [Sant'Antonio abate, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
4. Altare della Vergine del Carmelo (Compagnia del Carmelo), già di San Raffaele Arcangelo: *Madonna col Bambino e santi* in terracotta invetriata [Luca della Robbia il giovane, *in situ*]
5. Altare del Crocifisso, già di San Martino, *Crocifissione* di Francesco Nasini del 1659 [Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
6. Organo del 1492, già sulla porta della sagrestia, poi sull'altare della Concezione di Maria [perduto]
7. Pulpito ligneo del 1598 [perduto]
8. Lapide della famiglia Borghesi, 1610 [Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
9. Cappella di Santa Margherita d'Antiochia (Borghesi - Bandinelli): *Madonna col Bambino e san Francesco*, siglata RMF 1623 [*Visione di san Felice da Cantalice*, Rutilio Manetti, Asciano, Museo di Palazzo Corboli]
10. Cappella maggiore (Tolomei, poi del Convento)
11. *Incoronazione della Vergine e santi* di Bartolomeo Ricci [Bartolomeo Neroni detto il Riccio, Siena, Pinacoteca nazionale]
15. Cappella di San Lorenzo (Pinocci, poi Bandinelli): tavola commissionata da Carlo Bandinelli, in sostituzione di una più antica con San Lorenzo e altri santi [perdute]
16. Altare della Crocifissione: affresco di un piccolo altare precedente [pittore sodesmo, *Crocifissione tra i dolenti, san Francesco e san Sigismondo*, *in situ*]
17. Altare della Concezione di Maria (Compagnia della Concezione): *Madonna e angeli* [perduta]
18. Altare di Sant'Antonio a Padova (Compagnia di Sant'Antonio da Padova): *Santa Chiara e Santa Elisabetta* di Antoniomaria monaco olivetano [Antonio Maria Möller, Asciano, Museo], che riquadrano un Sant'Antonio da Padova di Francesco Nasini [perduto]
19. Altare di San Francesco (Confraternita dei Cordigeri): *San Bonaventura e Santo Stefano* [perduti] che riquadrano un antico *San Francesco* [Siena, Pinacoteca nazionale?]
20. Pavimento del 1587
21. Campane: la maggiore del 1334; la mezzana del 1538; la minore del 1653 [perdute?]
22. Sala del Capitolo: *Crocifisso*, già sull'altare maggiore [perduto]
23. Refettorio?: *Madonna col Bambino e quattro storie dell'infanzia di Cristo* [perduta]
24. Iscrizione Tolomei del 1345 [*in situ*]
25. Accesso al convento? *Croce* dipinta del 1229

Pianta Peruzzi

Dedicazione e patronato degli altari secondo la descrizione di Angelo Peruzzi (1583)

1. Altare del Santissimo Sacramento (Tolomei)
2. Altare di San Lorenzo (Gherardi)
3. Altare del Crocifisso (Nardini)
4. Altare della Concezione di Maria (Compagnia della Concezione)
5. Altare dell'Assunzione di Maria (Bensi)
6. Altare di Santa Caterina d'Alessandria (privo di patronato)
7. Altare di San Bernardino da Siena (privo di patronato)
8. Altare di Sant'Antonio abate (Griffoli)
9. Altare di San Raffaele Arcangelo (privo di patronato)
10. Altare di Sant'Antonio da Padova (Flasenti)
11. Altare di Santa Margherita d'Antiochia (Bandinelli e Borghesi)



Fonti manoscritte

Archivio Storico della Diocesi di Arezzo (ASDA), Visite pastorali, [Angelo Peruzzi], *Visita Apostolica alla città e diocesi di Arezzo*, 1583.

Archivio Storico della Provincia Toscana dei Frati Minori Conventuali (ASPTFMC), Padre Ludovico Nuti, *Fascicoli con le descrizioni dei conventi francescani toscani*, 1664-1668.

Archivio di Stato di Siena (ASSi), ms. D 82, *Visita fatta nell'anno 1676 alle città, terre, castella comuni, e comunelli dello stato della città di Siena dall'ill.mo Sig.re Bartolomeo Gherardini*.

Archivio di Stato di Siena (ASSi), ms. D 67, *Memorie storiche, politiche, civili, e naturali delle città, terre, e castella, che sono, e sono state suddite della città di Siena, raccolte dal Cav.e Gio: Antonio Pecci, patrizio sanese*, 4 voll., 1755-1760.

Archivio di Stato di Siena (ASSi), ms. D 75, *Notizie storiche delle città fortezze e castelli e terre della città di Siena, e come o per contratto civile o per dedizione volontaria o per dritto di guerra vennero soggettate al dominio della Repubblica Senese, raccolte da autori degni di fede e da contratti ed monumenti pubblici con insigne fatica diligenza e dispendio dal nob. Sig. Abate Galgano de Conti Bichi et poste per ordine d'alfabeto, tomi cinque*.

Archivio Generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, Roma, Santi Apostoli (AGOFMC), Nicola Papini, *L'Etruria francescana o vero Raccolta di notizie storiche interessanti l'Ordine dei FF. Minori Conventuali di S. Francesco in Toscana distinti col nome di Conventuali*, II, 1805. Conservato in copie autentiche anche presso il Sacro Convento di Assisi e in ASPTFMC.

Biblioteca Comunale di Siena (BCS), A VIII, 5, n. 62, *Prospetto della Galleria da farsi in Siena presentato dall'Abate Luigi de Angelis*.

Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Raccolta Ceramelli Papiani, consultabile online all'indirizzo <<http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/>>.

Opere a stampa

1260-1298
Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, [1260-1298], testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Maggioni; trad. it. di G. Agosti, premessa di C. Leonardi, 2 voll., Firenze 2007.

1262 circa
Giordano da Giano, *Chronica fratrum minorum auctore fratre Iordano de Iano*, [1262 circa], ed. a cura di H. Denifle, V. Albers, «Analecta Franciscana», I, 1885, pp. 1-19; trad. it. a cura di A. Cabasso, F. Olgiati, in *Fonti francescane*, Padova 1977, pp. 1969-2010.

1288-1311 circa
Giunta di Bevignate, *Legenda de vita et miraculis Beatae Margaritae de Cortona*, [1288-1311 circa], trad. it. a cura di L. Bargigli da Pelago, Roma 1793; ed. a cura di F. Iozzelli, Grottaferrata 1997.

1300 circa
Meditationes Vitae Christi, [1300 circa] ed. con il titolo *Meditations on the Life of Christ: an Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*. Paris, *Bibliothèque National, Ms. ital. 115*, a cura di I. Ragusa, R.B. Green, Princeton (NJ) 1961.

1345 circa
Bartolomeo degli Albizi, *La legenda del beato Gherardo Cagnoli* [1345 circa], ed. a cura di F. Rotolo, «Miscellanea francescana», LIII, 1957, pp. 367-446.

1347 circa
Bartolomeo degli Albizi, *Trattato dei miracoli del beato Gherardo* [1347 circa], ed. a cura di F. Rotolo, «Miscellanea francescana», LXVI, 1966, pp. 128-192.

ante 1444
Bernardino da Siena, *Opera Omnia*, 5 voll., a cura di Jean-Antoine Huguetan e Marc-Antoine Ravaud, Lugduni 1650.

ante 1455
L. Ghiberti, *I commentarii* (*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.1.333*), [ante 1455], introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998.

1506-1530 circa
Il libro di Antonio Billi, [1506-1530 circa], ed. a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

1537-1542 circa

Anonimo Magliabechiano, *Notizie sugli artefici fiorentini*, ms., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. XXV.636, [1540 circa]; ed. con il titolo *Il codice magliabechiano cl. 17.17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti*, a cura di C. Frey, Berlin 1892.

1550

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 voll. Firenze 1550, ried. in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 3 voll., Firenze 1568, ried. in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.

1586

Pietro Rodolfo da Tossignano, *Historiarum Seraphicae Religionis, libri tres*, Venetiis, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1586.

1612

L. Moroni, *Descrizione del Sacro Monte della Verna*, Firenze 1612; rist. anast. Firenze 1999.

1625-1626

F. Chigi, *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*, ms. Chigiano I.I.11, [1625-1626], ed. a cura di P. Bacci, «Bullettino Senese di Storia Patria», XLVI, 1939, pp. 197-213, 297-337.

1645

ASPi, ms., *Campione del Venerabilissimo Convento della Città di Colle de' Min(ori) Conv(entuali) fatto l'anno 1645*, ed. in «Bullettino della Società degli Amici dell'Arte. Colle di Val d'Elsa», n. 36, XII, 1995, pp. 4-12.

1625-1654

L. Wadding, *Annales Minorum* [1625-1654], ed. a cura di G.M. Fonseca Ab Eborae, 32 voll., Firenze 1931-1964.

1678

C. du Fresne du Cange, *Le Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 3 voll., Paris 1678, ed. a cura di L. Favre 1883-1887, consultabile online all'indirizzo <http://ducange.encyc.sorbonne.fr/>.

1723

G. Gigli, *Diario senese*, Lucca 1723; nuova ed. Siena 1854; rist. anast. Sala Bolognese 1974.

1728

G. Ballati, *Vita, miracoli e grazie del B. Antonio Patrizi detto di Monticiano, sanese, dell'ordine eremitano di S. Agostino, con diverse notizie, cavate da più autori antiche e moderni*, Siena 1728.

1780 circa

G.G. Sermini Cucciatti, 1780 circa, *Raccolta di quadri più pregevoli, e di notizie singolari, spettanti a chiese, e luoghi pii di Cortona*; nuova ed. con il titolo *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento*, a cura di P.J. Cardile, Cortona 1982.

1782-1786

G. Della Valle, *Lettere sanesi*, 3 voll., Venezia 1782-1786.

1787-1793

A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Pisa 1787-1793.

1833-1846

E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, 6 voll., Firenze 1833-1846.

ante 1835

E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bell'artisti senesi. 1200-1800*, ms. in 13 voll., Siena, ante 1835; rist. anast. Firenze 1976.

1852

Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena, Siena 1852.

1854

G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese. I. Secoli XIII e XIV*, Siena 1854; ed. cons. Solst 1969.

1861-1874

N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, Torino 1861-1874.

1864

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1864.

1872

Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena, Siena 1872.

1885

H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien: mit Illustrationen*, Berlin 1885, ed. it. *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, con note filologiche di G. Ragonieri, Roma 1993.

1887

L. Bianchi, *I rettori de lo spedale di Santa Maria della Scala di Siena*, Bologna 1877.

1892

Provinciale Ordinis Fratrum Minorum vetustissimum secundum codicem vaticanum nr. 1960, a cura di C. Eubel, Ad claras Aquas 1892.

1897

B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1897.
F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena*, Siena 1897.
G. Mancini, *Cortona nel Medio Evo*, Firenze 1897.

1900

A. Della Cella, *Cortona antica. Notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900.

1902

H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance. I. Das Genie und die Welt*, Berlin 1902.

1903

Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti in Siena, Siena 1903.

1904

F. Mason Perkins, *La pittura alla mostra d'arte in Siena*, «Rassegna d'Arte», IV, 1904, pp. 145-153.
Mostra dell'antica arte senese, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, aprile-agosto 1904), a cura di C. Ricci, Siena 1904.

1906

E. Baroni, *Gli affreschi della chiesa di S. Francesco in Asciano*, «Rassegna d'arte senese», II, 1906, pp. 14-17.
R.H.H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually Styled "Sodoma", The Man and the Painter, 1477-1549. A Study*, London 1906.

1908

K. Biebrach, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana*, Berlin 1908.
F. Canuti, *Antiche memorie francescane in Città della Pieve*, Firenze 1908.

1903-1914

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Cen-*

tury, 6 voll., a cura di R. Langton Douglas (poi T. Borenius per il V e VI volume), London 1903-1914.

1914

U. Pasqui, *La cappella dei Bertoldini nel duomo di Arezzo*, in *Numero unico di arte e storia aretina*, a cura del Comitato cittadino per la inaugurazione della facciata del Duomo di Arezzo, Arezzo 1914, pp. V-VI.

1923

D. Mirri, *I procedimenti costruttivi dell'architettura in Cortona dall'origine della città fino ai tempi nostri*, Cortona 1923; nuova ed. Cortona 1997.

1925

R. Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Köln 1925; nuova ed. Berlin 2000.
U. Pasqui, U. Viani, *Guida illustrata storica, artistica e commerciale di Arezzo e dintorni*, Arezzo 1925; rist. anast. Roma 1981.

1927

P. Bacci, *Il Barna o Berna pittore della Collegiata di San Gimignano è mai esistito?*, «La Balzana», I, 1927, pp. 249-253.
L. Marri Martini, *Costruzioni francescane in terra senese*, in *San Francesco e Siena* 1927, pp. 239-275.
J. Oberst, *Die mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz*, Zürich-Leipzig 1927.
San Francesco e Siena, a cura di P. Misciatelli e A. Lusini, Siena 1927.

1928

C. Brandi, *Barna e Giovanni d'Asciano*, «La Balzana», II, 1928, pp. 19-36.

1929

E. Sandberg Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.
A. Viti, *Asciano. Il paese del "garbo"*, Milano 1929.

1930

F. Mason Perkins, *Su alcuni dipinti di Giacomo di Mino del Pellicciaio*, «Bullettino Senese di Storia Patria», I, 1930, pp. 243-267.
M. Salmi, *Opere d'arte ignote o poco note: gli affreschi della cappella Dragonelli in San Domenico d'Arezzo*, «Rivista d'arte», XII, 1930, pp. 221-228.

1930-1931

C. Brandi, *Monticiano gli affreschi di Bartolo di Fredi e Guidoccio Cozzarelli*, «Dedalo», XI, 1930-1931, pp. 709-734, ried. in *Lecteto* 1990, pp. 315-328.

1931

F. Mason Perkins, *Pitture senesi poco conosciute*, V, «La Diana», VI, 1931, pp. 187-203.

207

D. Neri, *La chiesa di S. Francesco in Figline. Notizie storiche e restauri*, Firenze 1931; nuova ed. Firenze 2010.
C.H. Weigelt, *Minor Simonesque Masters*, «Apollo», XIV, 1931, pp. 1-13.

1932

S.L. Faison, *Barna and Bartolo di Fredi*, «The Art Bulletin», XIV, 1932, pp. 285-315.

1933

La Regia Pinacoteca di Siena, a cura di C. Brandi, Roma 1933.

1935

R.K. Donin, *Die Bettelordenskirchen in Österreich: zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik*, Baden bei Wien 1935.

1937

A. Liberati, *Asciano*, «Bullettino Senese di Storia Patria», n.s., VIII, 1937, pp. 292-323.
A.R. Martin, *Franciscan Architecture in England*, con una prefazione a cura di C. Peers, Manchester 1937.

1938

V. Denkstein, *Raně gotická architektura žebavých řádů Cechách a Moravě*, Akord 1938.

1939

L. Gillet, *Histoire artistique Ordres Mendians; essais sur l'art religieux du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris 1939 (1a ed. Paris 1912).

1946

G.G. Meersseman, *L'architecture dominicaine au XIII^e siècle: legislation et pratique*, Rome 1946.
J.W. Pope-Hennessy, *Barna, the Pseudo-Barna and Giovanni d'Asciano*, «The Burlington Magazine», n. 515, LXXXVIII, 1946, pp. 35-37.

1947

E.B. Garrison, *Post-War Discoveries: Early Italian Paintings - II*, «The Burlington Magazine», n. 533, LXXXIX, 1947, pp. 210-217.

1948

W. Gross, *Die abendländische Architektur um 1300*, Stuttgart 1948.

1949

E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949.

1950

C.A. Isermeyer, *Die Capella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo*, in *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise*, a cura di E. Meyer, Berlin 1950, pp. 137-153.

1951

M. Salmi, *San Domenico e San Francesco di Arezzo*, Roma 1951.

1952

C.A. Isermeyer, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi Vasariani*, atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 229-236.
G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Paintings*, Florence 1952.

1953

M. Lenzi Moriondo, *Le opere d'arte dell'epoca medievale e moderna nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», IX, 1953, pp. 35-48.

1954

H. Konow, *Die Baukunst der Bettelorden am Oberrhein*, Berlin 1954.

1955

R. Longhi, *Il Maestro degli Ordini*, «Paragone», n. 65, VI, 1955, pp. 32-36, ried. in Id., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 121-124.

1956

De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musée de France, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, maggio-luglio 1956), a cura di M. Laclotte, Paris 1956.
K. Steinweg, *Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1953-1956 (1956), 3/4, pp. 161-168.

1957-1958

R. Wagner Rieger, *Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen*, «Römische Historische Mitteilungen», II, 1957-1958 (1959), pp. 266-298.

1958

E. Carli, *Pittura pisana del Trecento. I. Dal "Maestro di S. Torpè" al "Trionfo della Morte"*, Milano 1958.
N. Rubinstein, *Political Ideas in Siennese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 179-207.

1960

M. Salmi, U. Lumini, *La chiesa inferiore di San Francesco di Arezzo*, Roma 1960.
C. Volpe, *Precisazioni sul Barna e sul "Maestro di Palazzo Venezia"*, «Arte antica e moderna», n. 10, 1960, pp. 149-158.

1961

B. Asor-Rosa Saletti, *Andrea di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, III (1961), p. 98.

1962

R. Longhi, *Tracciato orvietano*, «Paragone», n. 149, XIII, 1962, pp. 3-14; ried. in Id., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 137-146.
J. Pope Hennessy, *Heptptych Ugolino da Siena*, Williamstown (MA) 1962.

1963

O.A. Nygren, *Barna da Siena: monografie över en fresk*, Helsingfors 1963.

1966

R. Longhi, *Apertura sui trecentisti umbri*, «Paragone», n. 191, XVII, 1966, pp. 3-17, ried. in Id., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 147-162.
G. Previtali, *Affreschi di Cola Petruccioli*, «Paragone», n. 193, XVII, 1966, pp. 33-43.

1968

M. Boskovits, *Some Early Works of Agnolo Gaddi*, «The Burlington Magazine», n. 781, CX, 1968, pp. 208-215.
G. Cacciarini, *In S. Croce. La chiesa del 1250*, «Città di vita», XXIII, 1968, pp. 53-61.
P.P. Donati, *Aggiunte al Maestro degli Ordini*, «Paragone», n. 219, XIX, 1968, pp. 67-70.
A.C. Isermeyer, *Le chiese del Palladio in rapporto al culto*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 42-58.
J. Le Goff, *Apostolat mendiant et fait urbain dans la France Médiévale: L'impiantation des Ordres Mendians*, «Annales», XXIII, 1968, pp. 335-352.
Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni, a cura di L. Bertolini Campetti e S. Meloni Trkulja, Lucca 1968.

1969

P.P. Donati, *Inediti orvietani del Trecento*, «Paragone», n. 229, XX, 1969, pp. 3-17.
I. Moretti, R. Stopani, *Chiese gotiche del contado fiorentino*, Firenze 1969.

1970

H. Dellwing, *Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto. Die Gotik der monumentalen Gewölbekirchen*, München 1970.
M.B. Hall, *The "Tramezzo" in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco*, «The Burlington Magazine», n. 813, CXII, 1970, pp. 797-799.
J. Le Goff, *Ordres Mendians et urbanisation dans la France médiévale*, «Annales», XXV, 1970, pp. 924-946.

1971

M. Boskovits, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, «Paragone», n. 261, XXII, 1971, pp. 34-56.

E. Carli, *Affreschi trecenteschi umbri in territorio senese*, in *Storia e arte in Umbria* 1971, I, pp. 101-113.

W. Krönig, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria (con un contributo su Giovanni Pisano architetto)*, in *Storia e arte in Umbria* 1971, I, pp. 165-198. *Il Palazzo Tolomei a Siena*, a cura di N. Bemporad, G. Pampaloni, G. Prunai, Firenze 1971.

Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo, 25 giugno-22 agosto 1971), a cura di L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkulja, A. Caleca, Pisa 1971.

G. Prunai, *La famiglia Tolomei, in Il Palazzo Tolomei* 1971, pp. 7-85.

Storia e arte in Umbria nell'Età comunale, 2 voll., atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), a cura di F. Ugolini, Gubbio 1971.

1972

L. Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, «Bollettino d'Arte», s. V, LVII, 1972, pp. 73-77; ried. in Bellosi 2006a, pp. 304-313. W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe. The Architecture of the Orders*, London 1972.

S. Delogu Ventroni, *Barna da Siena*, Pisa 1972.

G.G. Meersseman, *Le origini del tipo di chiesa umbro-toscana degli ordini mendicanti, in Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del II convegno internazionale di studi (Pistoia, 24-30 aprile 1966), a cura di M. Salmi, Roma 1972, pp. 63-77.

1973

M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973.

P.A. Dunford, *The Iconography of the Frescoes in the Oratorio di S. Giovanni at Urbino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI, 1973, pp. 367-373. A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, «Bollettino d'Arte», s. V, LVIII, 1973, pp. 95-112.

A. Maroni, *Prime comunità cristiane e strade romane nei territori di Arezzo-Siena-Chiusi. Dalle origini al secolo VIII*, Siena 1973.

1973/1974

A. Cornice, *Indagine per un catalogo del Riccio*, tesi di laurea Genova, Università degli Studi di Genova, a.a. 1973/1974, relatore E. Gavazzi.

1974

Arte nell'Aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974, catalogo della mostra (Arezzo, San Francesco, 14 dicembre 1974-2 febbraio 1975), a cura di L. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, Firenze 1974.

L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.

E. Carli, *Il Sodoma a Sant'Anna in Camprena*, Firenze 1974.

C. De Benedictis, *A proposito di un libro su Buffalmacco*, «Antichità viva», XIII, 1974, 2, pp. 3-10.

M.B. Hall, *The Ponte in S. Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 157-173. [a] M.B. Hall, *The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed*, «The Art Bulletin», LVI, 1974, pp. 325-341. [b]

M. Mallory, *An Altarpiece by Lippo Memmi Reconsidered*, «The Metropolitan Museum Journal», IX, 1974, pp. 187-202.

1975

P.P. Donati, *Piero di Puccio: un breve ciclo di affreschi*, «Paragone», n. 299, XXVI, 1975, pp. 18-24.

E. Guidoni, *Città e ordini mendicanti. Il ruolo dei conventi nella crescita e progettazione urbana dal XIII al XIV secolo*, «Quaderni medievali», IV, 1975, pp. 69-106.

M. Mallory 1975, *Thoughts Concerning the "Master of the Glorification of Saint Thomas"*, «The Art Bulletin», LVII, 1975, pp. 9-20.

S. Schwartz, *The Iconography of the Rest on the Flight into Egypt*, Ph.D. Diss., New York, New York University, 1975.

1976

M. Boskovits, *Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole*, Firenze 1976.

A. Caleca, *Tre politici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*: I, «Critica d'Arte», s. III, n. 150, XLI, 1976, pp. 49-59.

M. Ferretti, *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, «Paragone», nn. 327-329, XXVII, 1976, pp. 11-40.

A. Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi "Il Sodoma"*, New York 1976.

G. Kreytenberg, *Giovanni Fetti und die Porta dei Canonici des florentiner Domes*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, pp. 127-158.

G. Moran, *Is the Name Barna an Incorrect Transcription of the Name Bartolo?*, «Paragone», n. 311, XXVII, 1976, pp. 76-80.

C. Volpe, *Su Lippo Vanni da miniatore a pittore*, «Paragone», n. 321, XXVII, 1976, pp. 54-57.

F. Zeri, *Appunti orvietani: Cola Petruccioli e Piero di Puccio*, in Id., *Diari di lavoro* 2, Torino 1976, pp. 15-19.

1977

L. Bellosi, *Moda e cronologia. B: per la pittura di primo Trecento*, «Prospettiva», n. 11, 1977; pp. 12-27, ried. in Bellosi 2006a, pp. 438-452.

A. Caleca, *Tre politici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simo-*

ne di Lippo: 2, «Critica d'arte», n.s., nn. 151/153, XLII, 1977, pp. 55-80.

E. Carli, *Gli affreschi di Belverde*, Firenze 1977.

G. Cherubini, *Una "terra di città": la Toscana nel basso Medioevo*, in *I centri storici della Toscana*, a cura di C. Cresti, 2 voll., Milano 1977, I, pp. 7-16; ried. in Id., *Scritti toscani. L'urbanesimo medievale e la mezzadria*, Firenze 1991, pp. 21-33.

M. Degl'Innocenti Gambuti, *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977.

P.P. Donati, *Andrea di Giovanni a Belverde*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Milano 1977, I, pp. 172-176.

Isermeyer A.C., *Le chiese del Vasari e i suoi interventi in edifici sacri medievali*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX, 1977, pp. 281-295.

P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977 (2a ed. Genova 1980).

1977-1978

D. G. Wilkins, *Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella*, «The Art Quarterly», n.s., I, 1977-1978, 2-4, pp. 141-174.

1978

G. Barone, *I Francescani a Roma*, «Storia della Città», n. 9, 1978, pp. 33-35.

A. Cadei, *La chiesa di S. Francesco a Cortona*, «Storia della Città», n. 9, 1978, pp. 16-23.

S. Farina, *I conventi mendicanti nel tessuto urbanistico di Bologna*, «Storia della Città», n. 9, 1978, pp. 56-61.

M.B. Hall, *The Italian Rood Screen. Some Implications for Liturgy and Function*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore. II. History of Art, History of Music*, a cura di S. Bertelli, G. Ramakus, Florence 1978, pp. 213-218.

G. Inga, *Gli insediamenti mendicanti a Cortona*, «Storia della Città», n. 9, 1978, pp. 44-55.

Retables italiens du XIII^e au XIV^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 14 ottobre 1977-15 gennaio 1978), a cura di C. Ressort, Paris 1978.

A.M. Romanini, *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, «Storia della Città», n. 9, III, 1978, pp. 5-15.

Le scuole degli Ordini Mendicanti (secoli XIII-XIV), atti del convegno (Todi, 11-14 ottobre 1976), a cura del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Perugia 1978.

M. Tocci, *Architetture mendicanti in Puglia*, «Storia della Città», n. 9, III, 1978, pp. 24-27.

P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XVI al XVIII secolo*, Genova 1978.

1979

E. Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979.

E. Castelnovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia, in Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 282-352.

C. De Benedictis, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze 1979.

C. Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece: a Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXI, 1979, pp. 21-65; ried. in C. Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration. Italian Altarpieces and Their Settings*, London 2005, pp. 119-182.

M.B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce; 1565-1577*, Oxford 1979.

B. Kitsiki Panagopoulos, *Cistercian and Mendicant Monasteries in Medieval Greece*, Chicago 1979.

M. Ingendaay Rodio, *Rekonstruktionsversuch der "Pala Bichi" in San Agostino in Siena*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIII, 1979, pp. 109-126.

M. Seidel, *Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIII, 1979, pp. 1-108.

1980

A. Cadei, *Si può scrivere una storia dell'architettura mendicante? Appunti per l'area padano-veneta*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il sesto centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 337-362.

E. Carli, *Le storie di San Benedetto a Montoliveto Maggiore*, Siena 1980.

Cento opere d'arte da salvare nel Senese, a cura del Rotary Club Siena Est, Genova 1980. P. Turi, *Corpus Inscriptionum Pistoriensium*, «Bullettino storico pistoiese», s. III, XV (LXXXII), 1980, pp. 121-128.

1981

I. Moretti, R. Stopani, *Romanico senese*, Firenze 1981.

J. Polzer, *The "Master of the Rebel Angels" Reconsidered*, «The Art Bulletin», LXIII, 1981, pp. 563-584.

G. Rossini, *L'architettura degli ordini Mendicanti in Liguria nel Duecento e Trecento*, Savona 1981.

1981-1982

L.B. Kanter, *Ugolino di Nerio: Sant'Anne and the Virgin*, «Annual Bulletin. National Gallery of Canada», V, 1981-1982, pp. 9-28.

1982

A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, «Prospettiva», n. 29, 1982, pp. 72-78. [a]

A. Angelini, *Pietro Orioli e il momento "urbinate" della pittura senese del Quattrocento*, «Prospettiva», n. 30, 1982, pp. 30-43. [b]

R. Bonelli, *Introduzione*, in *Chiese e conventi* 1982, pp. 7-12.

C. Bozzoni, *Le tipologie*, in *Chiese e conventi* 1982, pp. 143-149.

J. Cannon, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Sieneese Polyptych*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 69-93.

De Angelis d'Ossat, *Proporzioni e accorgimenti visuali degli interni*, in *Chiese e conventi* 1982, pp. 150-161.

Francesco d'Assisi. II. Chiese e conventi, catalogo della mostra (Narni, Auditorium S. Domenico, 1982), a cura di R. Bonelli, Perugia 1982.

Il Gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 24 luglio-30 ottobre 1982), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982.

A. Ladis, *Taddeo Gaddi: Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia (MO)-London 1982.

S. Padovani, *Cola di Petrucciolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXVI (1982), pp. 660-662. [a]

S. Padovani, *Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, «Bollettino d'Arte», s. VI, LXVII, 1982, pp. 85-98. [b]

M. Salvatori, *Quadro storico geografico, in Chiese e conventi* 1982, pp. 13-22. [a]

M. Salvatori, *Rapporto tra conventi e città nell'evoluzione del fenomeno francescano*, in *Chiese e conventi* 1982, pp. 32-33. [b]

F. Sricchia Santoro, *"Ricerche senesi": 4. Il giovane Sodoma; 5. Agli inizi del Beccafumi*, «Prospettiva», n. 30, 1982, pp. 43-65.

G. Villetti, *Legislazione e prassi edilizia degli Ordini mendicanti nei secoli XIII e XIV*, in *Chiese e conventi* 1982, pp. 23-31.

1983

L. Bellosi, *La decorazione della Basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980)*, a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-139, ried. in Bellosi 2006a, pp. 135-142.

D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich frankiskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983.

R. Bonelli, *L'insediamento francescano. Legislazione, cronologia, linguaggio, poetiche*, «Storia della Città», nn. 26/27, VIII, 1983, pp. 15-20.

M. Boskovits, *Il Gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, «Arte Cristiana», LXXI, 1983, pp. 259-276.

A. Cadei, *Architettura mendicante: il problema di una definizione tipologica*, «Storia della Città», nn. 26/27, VIII, 1983, pp. 21-32.

M. Cordaro, *Le vicende costruttive*, in *Palazzo Pubblico* 1983, pp. 29-143.

Il francescanesimo in Lombardia: storia e arte, a cura di A. Dallaj, Cinisello Balsamo 1983.

C. Fratini, *Percorso nel lungo "tracciato orvietano" della pittura medievale (secc. XIII-XIV)*, «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», XXXIX, 1983 (1988), pp. 169-184.

L'Art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture, catalogo della mostra (Avignon, Musée du Petit Palais, 24 giugno-30 settembre), a cura di M.-C. Léonelli, Florence 1983.

E. Marino, *Santa Maria Novella e il suo spazio culturale*, «Memorie domenicane», n.s., XIV, 1983, pp. 346-364.

Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, a cura di C. Brandi, Milano 1983.

J. Polzer, *A Contribution to the Early Chronology of Lippo Memmi*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, a cura di H. van Os e J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 237-252.

A.M. Romanini, *L'architettura dei primi insediamenti francescani*, «Storia della Città», nn. 26/27, VIII, 1983, pp. 9-14.

1984

M. Bertagna, *Gli insediamenti francescani in Toscana nel secolo XIII*, «Studi Francescani», LXXXI, 1984, pp. 237-244.

R. Bonelli, *Una definizione per l'architettura mendicante*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 342-350.

C. Bozzoni, *L'edilizia degli Ordini Mendicanti in Europa e nel Bacino del Mediterraneo*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 275-326.

G. Carbonara, *Gli insediamenti degli ordini mendicanti in Sabina*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 123-223.

E.B. Garrison, *Early Italian Painting: Selected Studies*, 2 voll., London 1984.

E. Pásztor, *La chiesa dei frati Minori tra ideale di s. Francesco ed esigenze della cura delle anime*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 59-75.

Pienza e la Val d'Orcia. Opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo, catalogo della mostra (Pienza, 1984), a cura di A. Bagnoli, L. Martini, Genova 1984.

L. Pellegrini, *Insediamenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma 1984. [a]

L. Pellegrini, *La prima fraternità minoritica e i problemi dell'insediamento*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 17-57. [b]

M. Salvatori, *Le prime sedi francescane*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 77-106.

M. Sanfilippo, *Il convento e la città, nuova definizione di un tema*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 327-341.

Lo spazio dell'umiltà, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori (Fara Sabina, 3-6 novembre 1982), a cu-

ra del Centro Franciscano Santa Maria in Castello, Fara Sabina 1984.
G. Villetti, *Quadro generale dell'edilizia mendicante in Italia*, in *Lo spazio dell'umiltà* 1984, pp. 225-274.

1984/1985

P. Romeo, R. Salvadori, *Tre opere da salvare nel territorio di Asciano: l'Abbazia benedettina di S. Maria e SS. Giacomo e Cristoforo di Rofeno, la chiesa di S. Lorenzo al convento di S. Francesco, la Fontana di Piazza del Grano*, tesi di laurea, Firenze, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1984/1985, relatore G. Rocchi.

1985

Architettura in terra d'Arezzo. I restauri ai beni architettonici dal 1975 al 1984. I. Arezzo-Valdichiana-Valdarno, a cura di C. Corsi Miraglia, Firenze 1985.
D. Balestracci, G. Piccinni, *L'Ospedale e la città*, in Gallavotti Cavallero 1985, pp. 21-42.
L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985. [a]
L. Bellosi, *Per l'attività giovanile di Bartolo di Fredi*, «Antichità viva», XXIV, 1985, 1/3, pp. 21-26, ried. in Bellosi 2006a, pp. 314-318. [b]
G. Freuler, *Bartolo di Fredi's Altar für die Anunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, «Bruckmanns Pantheon», n. 43, VI, 1985, pp. 21-39.
D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985.
Simone Martini e "chompagni", catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo-31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985.

1986

M. Boskovits, *Sul trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi*, «Arte Cristiana», LXXIV, 1986, pp. 69-78.
Francesco. *Il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, a cura di I. Baldelli, A.M. Romanini, Roma 1986.
G. Freuler, *Lippo Memmi's New Testament Cycle in the Collegiata in San Gimignano*, «Arte Cristiana», LXXIV, 1986, pp. 93-102.
L. Pellegrini, *L'espansione degli insediamenti francescani in Italia*, in *Francesco. Il francescanesimo* 1986, pp. 91-102.
A.M. Romanini, *Il francescanesimo nell'arte: l'architettura delle origini*, in *Francesco. Il francescanesimo* 1986, pp. 181-195.
A. Tartuferi, *Appunti su Simone Martini e 'chompagni'*, «Arte Cristiana», LXXIV, 1986, pp. 79-92.

1987

A. Angelini, *Daniela Gallavotti Cavallero, Lo Spedale di Santa Maria della Scala: vicenda di una committenza artistica. Pisa 1985*, «Bulettno Senese di Storia Patria», XCIV, 1987, pp. 458-465.

Cortona. *Struttura e storia. Materiali per una conoscenza operante della città e del territorio*, a cura di G. Cataldi, Cortona 1987.
B. Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilders in sociale verhoudingen, 1250-1600*, Amsterdam 1987; trad. inglese, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, London 1992.
A. Labriola, *Ricerche su Margarito e Ristoro d'Arezzo*, «Arte Cristiana», LXXV, 1987, pp. 145-160.
L. Marques, *La Peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987.
J.W. Pope-Hennessy, L. Kanter, *The Robert Lehman Collection. I. Italian Paintings*, New York 1987.
Cultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena, 16 luglio-31 dicembre 1987), a cura di A. Angelini, A. Bagnoli, R. Bartolini, Firenze 1987.
R.A. Sundt, "Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri": *Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLVI, 1987, pp. 394-407.

1988

A. Bagnoli, *Un 'Compianto sul Cristo' e alcune osservazioni per il Sodoma di Monteoliveto*, «Prospettiva», n. 52, 1988, pp. 68-74.
M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde*, Berlin 1988.
A. Caleca, *Quel che resta del cosiddetto Barba*, in *Simone Martini* 1988, pp. 183-184.
Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi-Saracini, 1998), a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze 1988.
A. De Marchi, *Bartolomeo Neroni detto il "Riccio"*, in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988, pp. 147-169.
M.M. Donato, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVIII, 1988, pp. 1105-1272.
J. Gardner, *The Cult of a Fourteenth-Century Saint: the Iconography of Louis of Toulouse*, in *I Francescani nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Assisi, 16-18 ottobre 1986), a cura della Società Internazionale di Studi Francescani, Napoli 1988, pp. 167-193.
R. Guerrini, *Da Piediluco a Lucignano. Cicerone, Dante e i modelli letterari nei cicli degli Uomini Famosi*, in M.G. Nico Ottaviani, Piediluco, i Trinci e lo Statuto del 1417, Perugia 1988, pp. XCIII-CIV.
A. Martindale, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988.
G. Previtali, *Introduzione ai problemi della bottega di Simone Martini*, in *Simone Martini* 1988, pp. 151-166.

Simone Martini, atti del convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988.
A. Tartuferi, *Un libro e alcune considerazioni sulla pittura del Duecento in Italia centrale*, «Arte Cristiana», LXXVI, 1988, pp. 429-442.

1989

F. Frangi, *Il Sodoma: un compianto giovanile e qualche indicazione sulle fonti figurative*, «Paragone», s. III, n. 473, XL, 1989, pp. 62-77.
G. Gentilini, *Della Robbia, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXXVII (1989), pp. 253-268. [a]
G. Gentilini, *Della Robbia, Luca Bartolomeo, detto Luca il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXXVII (1989), pp. 294-296. [b]
A. Tafi, *Immagine di Cortona: guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989.
F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

1990

F. Gabbrielli, *Romanico aretino. L'architettura protoromanica e romanica religiosa nella diocesi medievale di Arezzo*, Firenze 1990.
R. Guerrini, A.M. Guiducci, *Il patrimonio artistico. Per un archivio storico. Lineamenti di storia dell'arte*, in *Monteroni. Arte, storia, territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1990, pp. 91-127.
Ch.L. Joost-Gaugier, *Dante and the History of Art: the Case of a Tuscan Commune. Part I: The First Triumvirate at Lucignano*, «Artibus et historiae», n. 21, XI, 1990, pp. 15-30. [a]
Ch.L. Joost-Gaugier, *Dante and the History of Art: the Case of a Tuscan Commune. Part II: The Sala del Consiglio at Lucignano*, «Artibus et historiae», n. 22, XI, 1990, pp. 23-46. [b]
Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena, a cura di C. Alessi, Milano 1990.
A. Sadotti, *L'Arte in Asciano: Chiese. Museo di Arte Sacra*, Siena 1990.
A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.
P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

1991

L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, «Prospettiva», n. 61, XLII, 1991, pp. 6-20; ried. in Bellosi 2006a, pp. 56-70. [a]
L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, «Prospettiva», n. 62, XLII, 1991, pp. 15-28; ried. in Bellosi 2006a, pp. 71-84. [b]
L. Pellegrini, *Per una discussione sui primi "insediamenti francescani" in Toscana*, in *La presenza francescana nella Toscana del '200*, Firenze 1991, pp. 63-79.

1992

M. Boskovits, *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*, «Arte Cristiana», LXXX, 1992, pp. 422-438.
C. Bozzoni, *Il "cantiere mendicante": osservazioni su chiese francescane dell'Umbria*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli* 1992, I, pp. 143-152.
A. Cadei, "Secundum loci conditionem et morem patriae", in *Saggi in onore di Renato Bonelli* 1992, I, pp. 135-142.
G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992.
I. Hueck, *Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti*, in *La Madonna d'Ognissanti in Italian Altarpieces. 1250-1550. Function and Design*, atti del convegno (Firenze, Settignano, Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, giugno 1988), a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994, pp. 41-79.
G. Freuler, *Bartolo di Fredi Cini: ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis-Mustér 1994 (2a ed.; 1a ed. Disentis-Mustér 1989).
G. Gentilini, *Sculture di luce: le robbiane della Verna, le sculture invetriate del santuario della Verna*, «FMR. Edizione italiana», n. 103, XIII, 1994, pp. 83-104.
1994/1995
M. Merlini, *Il Maestro di Sant' Ansano e il cantiere di Lecceto*, tesi di laurea, Siena, Università degli Studi di Siena, a.a. 1994/1995, relatore L. Bellosi.

1993

A. Andreini, C. Cerrato, G. Feola, *I cicli costruttivi della chiesa e del convento di S. Francesco dal XIII al XV secolo: analisi storico-architettonica*, in *S. Francesco. La chiesa* 1993, pp. 47-80.
L. Bartolini Salimbeni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Roma 1993.
M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. I. I. The Origins of Florentine Painting. 1100-1270*, Florence 1993.
M.M. Donato, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul "Buon governo"*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», XIX, 1993 (1994), pp. 305-341.
Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 marzo-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993.
C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.
R. Munman, *Sienese Renaissance Tomb Monuments*, Philadelphia (PA) 1993.
E. Neri Lusanna, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *S. Francesco. La chiesa* 1993, pp. 81-164.
S. Francesco. *La chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Ospedaletto 1993.
S. Vecchio, *Elia d'Assisi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XLII (1993), pp. 450-459.

1994

C. Bozzoni, *Chiese francescane della Toscana: procedimenti progettuali e di controllo proporzionale*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, Napoli 1994, pp. 71-83.
J. Cannon, *The Creation, Meaning, and Audience of the Early Siense Polyptych: Evidence from the Friars*, in *Italian Altarpieces. 1250-1550. Function and Design*, atti del convegno (Firenze, Settignano, Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, giugno 1988), a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994, pp. 41-79.
G. Freuler, *Bartolo di Fredi Cini: ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis-Mustér 1994 (2a ed.; 1a ed. Disentis-Mustér 1989).
G. Gentilini, *Sculture di luce: le robbiane della Verna, le sculture invetriate del santuario della Verna*, «FMR. Edizione italiana», n. 103, XIII, 1994, pp. 83-104.

1994/1995

M. Merlini, *Il Maestro di Sant' Ansano e il cantiere di Lecceto*, tesi di laurea, Siena, Università degli Studi di Siena, a.a. 1994/1995, relatore L. Bellosi.

1995

A. Bagnoli, *La Chiesa di San Francesco a Colle di Valdelsa. Intenti per un restauro globale*, «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte. Colle Val d'Elsa», n. 36, XII, 1995, pp. 21-23.
W.R. Cook, *Margarito d'Arezzo's Images of St. Francis: a Different Approach to Chronology*, «Arte Cristiana», XCIII, 1995, pp. 83-90.
F. Gabbrielli, *Stilemi senesi e linguaggi architettonici nella Toscana del Due-Trecento*, in *L'architettura civile in Toscana*, a cura di A. Restucci, D. Balestracci, Cinisello Balsamo 1995, pp. 305-367.
L. Morganti, *Giovanni d'Asciano*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991-2002, VI (1995), pp. 700-702.

1996

R. Bartolini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.
C. Citter, *Guida agli edifici sacri della Maremma. Abbazie, monasteri, pievi e chiese medievali della Provincia di Grosseto*, Siena 1996.
S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica: l'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, «Il Santo», s. II, I (XXXVI), 1996, pp. 321-333.
G. Fattorini, *Francesco di Valdambriano: per un riepilogo generale*, «La Diana», II, 1996 (1998), pp. 109-157.
B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco ad Assisi*, introduzione di F. Zeri, note storico-iconografiche di C. Frugoni, Milano 1996.

1997

A.M. Amonaci, *Conventi toscani dell'Osservanza Francescana*, Cinisello Balsamo 1997.
V. Ascani, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997. [a]
V. Ascani, *Pinacoteca Nazionale Siena*, Roma 1997. [b]
A. Bagnoli, *Museo civico e d'arte sacra di Montalcino*, Siena 1997.
A. Barlucchi, *Il contado senese all'epoca dei Nove. Asciano e il suo territorio tra Due e Trecento*, Firenze 1997.
G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura senese*, Milano 1997.
Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana, Torino 1997.
M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 341-396.
N. Giovè, S. Zamponi, *Manoscritti in volgare nei conventi dei frati Minori: testi, tipologie librerie, scritture (secoli XIII-XIV)*, atti del XXIV convegno internazionale (Assisi, 17-19 ottobre 1996), Spoleto 1997, pp. 303-336.
G.G. Merlo, *Storia di frate Francesco e dell'Ordine dei Minori*, in *Francesco d'Assisi* 1997, pp. 3-32.
I. Moretti, *Premessa allo studio dell'architettura mendicante in Toscana*, in *Pistoia e la Toscana nel Medioevo. Studi per Natale Rauty*, a cura di E. Vannucchi, Pistoia 1997, pp. 153-166.
L. Pellegrini, *I quadri e i tempi dell'espansione dell'Ordine*, in *Francesco d'Assisi* 1997, pp. 167-201.
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.
1998
L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998.
M. Boskovits, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina di primo Trecento*, «Arte Cristiana», LXXXVI, 1998, pp. 165-176.
Frate Elia da Cortona, a cura di E. Mori, Cortona 1998.
R. Lucatti, *Asciano. Centro delle Crete senesi*, Firenze 1998.
Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini, a cura di L. Corti, R. Spinelli, Milano 1998.
G. Marrucchi, *Chiese medievali della Maremma grossetana. Architettura religiosa tra la Val di Farma e i Monti dell'Uccellina*, Empoli 1998; nuova ed. Empoli 2014.
Il Museo diocesano di Pienza, a cura di L. Martini, Siena 1998.

A. Tartuferi, *Trecento lucchese. La pittura prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio 1998), a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 42-63.

1998/1999

C. Bartalozzi, *La Chiesa di San Francesco ad Asciano*, tesi di laurea, Siena, Università degli Studi di Siena, a.a. 1998/1999, relatore I. Moretti.

1999

A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999.

M.C. Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999.

L. Conigliello, *Le vedute del Sacro Monte della Verna. Jacopo Ligozzi pellegrino nei luoghi di Francesco*, Firenze 1999.

W.R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy: a Catalogue*, Florence 1999.

M. Merlini, *Pittura tardogotica a Siena: Pietro di Ruffolo, il "Maestro di Sant'Ansano" e il cantiere di Lecceto*, «Prospettiva», nn. 95/96, 1999 (2000), pp. 92-111.

I. Moretti, *Insediami e architettura dei mendicanti in Val d'Elsa*, in *Gli ordini mendicanti in Val d'Elsa*, atti del convegno (Colle Val d'Elsa, Poggibonsi, San Gimignano, 6-8 giugno 1996), a cura della Società Storica della Val d'Elsa, Castelfiorentino 1999, pp. 293-337.

M. Mussolin, *La chiesa di San Francesco a Siena: impianto originario e fasi di cantiere*, «Bullettino Senese di Storia Patria», CVI, 1999 (2001), pp. 115-155.

S. Weppelmann, *Andrea di Nerio o Spinello Aretino?*, «Nuovi Studi», n. 7, 1999 (2000), pp. 5-16.

2000

M. Bacci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto* 2000, pp. 33-54.

M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto* 2000, pp. 75-94.

D. Cooper, *In medio ecclesiae: Screens, Crucifixes and Shrines in the Franciscan Church Interior in Italy (c. 1230-c. 1400)*, Ph.D. Diss., London, University of London, Courtauld Institute of Art, 2000.

G. Freni *Studies in Art, Architecture and Patronage in Arezzo: 1277-1400*, Ph.D. Diss., London, University of London, Courtauld Institute of Art, 2000.

Giotto. *Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000.

G. Kreytenberg, *Orcagna. Andrea di Cione, ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

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

W. Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000, trad. it. *Architettura degli ordini mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Milano 2003.

A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.

2000-2001

I. Droandi, *Questioni di pittura aretina del Trecento*, «Annali aretini», VIII/IX, 2000-2001 (2001), pp. 349-393.

2001

M. Bacci, *Le bienheureux Gérard de Valenza, OFM: images et croyances dans la Toscane du XIV^e siècle*, «Revue Mabillon», n.s., XII (LXXII), 2001, pp. 97-119.

R. Bartalini, *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*, «The Burlington Magazine», n. 1182, CXLIII, 2001, pp. 544-553.

S. Becchis, *Giovanni di Guido da Asciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, LVI (2001), pp. 58-60.

L. Bellosi, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, «Prospettiva», n. 101, 2001, pp. 19-40; ried. in Bellosi 2006a, pp. 347-368.

M. Borgherini, *Disegno e progetto nel cantiere medievale: esempi toscani del XIV secolo*, Venezia 2001.

D. Cooper, *Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIV, 2001 (2002), pp. 1-54.

H.B.J. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park (PA) 2001.

L. Melli, *I documenti*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze 2001, pp. 227-238.

S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.

F. Scharf, *Der Freskenzyklus des Pellegrinaios in S. Maria della Scala zu Siena. Historienmalerei und Wirklichkeit in einem Hospital der Frührenaissance*, Hildesheim 2001.

S. Vecchio, *Giovanni della Verna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-, LVI (2001), pp. 256-260.

2002

C. Alessi, *Il nuovo Museo tra dispersioni, conferme e scoperte*, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 74-85. [a]

C. Alessi, *Un sogno lungo ottant'anni*, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 71-73. [b]

A. Angelini, *Francesco di Giorgio e l'architettura dipinta a Siena alla fine del Quattrocento*, «Bullettino Senese di Storia Patria», CIX, 2002 (2004), pp. 117-183.

A. Bagnoli, *Gli affreschi dell'antico Palazzo Bandinelli ad Asciano*, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 59-70.

S. Barbetti, *Asciano*, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 16-21.

M. Boskovits, *Florentine Mosaics and Panel Paintings: Problems of Chronology*, «Studies in the History of Art», LXI, 2002, pp. 486-498.

A.M. Maetzke, *Il crocifisso detto di Santa Margherita. Un crocifisso gotico-doloroso nella città di Cortona*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, basilica di San Francesco, Santa Maria della Pieve, Cattedrale, San Donato, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, settembre 2002-febbraio 2003), a cura di A.M. Maetzke, Firenze 2002, pp. 61-65.

M. Merotto Ghedini, *Il tramezzo nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 257-262.

Palazzo Corboli. Museo d'Arte Sacra, a cura di C. Alessi, Siena 2002.

R. Parenti, A. Sbardellati, *Palazzo Corboli*, in *Palazzo Corboli* 2002, pp. 29-40.

2003

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

M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

A. Bagnoli, *Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, con la collaborazione di M. Seidel, Cinisello Balsamo 2003, pp. 107-151.

L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio* 2003, pp. 102-129; ried. in Bellosi 2006a, pp. 194-219. [a]

L. Bellosi, *L'Andata al Calvario' della Basilica Superiore di Assisi*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 385-397, ried. in Bellosi 2006a, pp. 120-131. [b]

L. Bellosi, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio*, in *Duccio* 2003, pp. 22-33. [c]

M. Boskovits, A. Tartuferi, *Dipinti. Volume primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Firenze 2003.

L. Conigliello, *Presenze venete*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento* 2003, pp. 57-69.

D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, «Apollo», CLVII, 2003, pp. 31-35.

Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico, a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo 2003.

L. Fornasari, *Pietro da Cortona profeta nella sua terra*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento* 2003, pp. 135-161.

P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Milano 2003.

M. Maccherini, *Presenze senesi in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento* 2003, pp. 99-110.

R. Maffei, *Firenze ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento* 2003, pp. 71-98.

A. Monciatti, *"Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pittore sui aevi celeberrimo". Origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca "firmata"*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», s. IV, n. 16, 2003 (2008), pp. 299-320.

F. Pasut, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Ornamental Painting in Italy: 1250-1310. An Illustrated Index*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1993.

G. Piccinni, *Siena nell'età di Duccio*, in *Duccio* 2003, pp. 11-19.

C. Pizzorusso, *Album di considerazioni sulla pittura dal natural nei cantoni d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento* 2003, pp. 33-56.

M. Ronzani, *La chiesa e il convento di S. Francesco nella Pisa del Duecento*, in *Il francescanesimo a Pisa (secc. XIII-XIV) e la missione del beato Agnello in Inghilterra a Canterbury e Cambridge (1224-1236)*, atti del convegno di studi (Pisa, 10-11 marzo 2001), a cura di O. Banti, M. Soriani Innocenti, pp. 31-45.

S. Weppelmann, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florenz 2003; trad. it. *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.

2004

E. Agnolucci, *Scultori e committenti ad Arezzo nel Trecento*, «Annali aretini», VIII/IX, 2004, pp. 395-420.

M. Bacci, *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento* 2004, pp. 147-170.

J.E. Barclay Lloyd, *Medieval Dominican Architecture at Santa Sabina in Rome*, «Papers of the British School at Rome», LXXII, 2004, pp. 231-292.

R. Bartalini, *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, «Prospettiva», nn. 115/116, XXX, 2004 (2005), pp. 12-41, ried. in Bartalini 2005b, pp. 11-53.

L. Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004.

B. Brenk, *Narrazione o l'arte di raccontare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento* 2004, pp. 197-225.

C. Bruzelius, *The Stones of Naples: Church Building in Angevine Italy 1266-1343*, New Haven-London 2004; trad. it. *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina 1266-1343*, Roma 2005.

J. Cannon, *Sources for the Study of the Role of Art and Architecture within the Economy of the Mendicant Convents of Central Italy. A Preliminary Survey*, in *L'economia dei conventi dei frati minori e predicatori fino alla metà del Trecento*, atti del XXXI convegno internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2003), Spoleto 2004, pp. 215-262.

F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie*, in *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnofiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Firenze 2004, pp. 243-262.

G. Carbonara, L. Riccetti, *Renato Bonelli*, «Bollettino Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CL, 2004, pp. 343-360.

A. De Marchi, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento* 2004, pp. 15-44.

A. Giannotti, *Schegge fiorentine nello specchio d'Arezzo: una guida alla scultura*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 151-174.

O. Giovannetti, *Presenza francescana in Val di Chiana*, Firenze 2004.

O. Redon, *Costruire una famiglia nel Medioevo. Banchieri, cavalieri e un santo*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbrilli, Siena 2004, pp. 19-55.

S. Ruschi, *Spazio e arte nelle piazze*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento* 2004, pp. 227-250.

Storia delle arti in Toscana. Il Trecento, a cura di M. Seidel, Firenze 2004.

C.B. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1400 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia (PA) 2004.

P. Volti, *L'explicite et l'implicite dans les sources normatives de l'architecture mendicante*, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», CLXII, 2004, pp. 51-73.

2005

A. Angelini, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti* 2005, pp. 307-385. [a]

A. Angelini, *Pinturicchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le arti* 2005, pp. 483-553. [b]

Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005

M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una Chiesa medievale*, Bari 2005.

R. Bartalini, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio. Vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 11-40. [a]

R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo, 2005. [b]

L. Bellosi, *Riconsiderazioni sull'opera giovanile di Spinello e qualche cenno alla sua attività aretina più tarda*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 97-112.

S. Chiodo, *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 57-78.

A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 113-137.

N. Giovè, *Il codice francescano. L'invenzione di un'identità*, in *Libri, biblioteche e lettere dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV)*, atti del XXXII convegno internazionale (Assisi, 7-9 ottobre 2004) Spoleto 2005, pp. 375-418.

Peinture italiennes. Musée du Petit Palais, Avignon, a cura di M. Laclotte, E. Moench-Scherer, Paris 2005.

A. Pincelli, *Architettura religiosa: Arezzo e il suo territorio*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 255-288.

Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo, a cura di A. Angelini, Siena 2005.

P. Refice, *Al di là e al di qua dell'Appennino: Valdichiana e Valtiberina, senesi e romagnoli*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 79-96.

V.M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Florence 2005.

G. Tigler, *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento* 2005, pp. 191-208.

S. Weppelmann, *Geschichte auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce*, in *Geschichte auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, 4 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di S. Weppelmann, Berlino 2005, pp. 26-50.

2006

C. Alessi, *Appunti sulle committenze ad Asciano*, in *La terra dei musei* 2006, pp. 393-399. [a]

C. Alessi, *Il Sodoma tra Sant'Anna in Camprena e Monteoliveto*, in *La terra dei musei* 2006, pp. 419-423. [b]

C. Alessi, *Museo di Palazzo Corboli di Asciano*, in *La terra dei musei* 2006, pp. 270-277. [c]

L. Bellosi, *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, numero speciale di «Prospettiva», nn. 121/124, 2006. [a]

L. Bellosi, *L'"Incoronazione della Vergine" di Jacopo di Mimo del Pellicciaio a Montepulciano*, in *La terra dei musei* 2006, pp. 381-383. [b]

L. Corti, *Divagazioni iconografico-tipologiche a partire da un ciclo misconosciuto di San Giacomo Maggiore nella chiesa di San Francesco a Cortona*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006, pp. 91-99.

S. De Blaawe, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento. La perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto*.

- Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 25-51.
- A. De Marchi, *La parte di Simone e la parte di Lippo*, «Nuovi Studi», n. 12, 2006 (2007), pp. 5-24.
- G. Fattorini, *Francesco di Valdambrino. Saggi di scultura dipinta*, in *La terra dei musei* 2006, pp. 384-391.
- M.B. Hall, *The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited*, in *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, a cura di S.E.J. Gerstel, Cambridge (MA) 2006, pp. 214-233.
- M. Mussolin, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia*, «Forte Fortuna. Quaderni dell'Opera», VII/IX, 2003/2005, I [2006], pp. 131-307.
- A. Simbeni, *Il "Lignum vitae sancti Francisci" in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, «Il Santo», s. II, XLVI, 2006, pp. 185-212.
- La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di T. Detti con la collaborazione di G. Fossi, Firenze 2006.
- 2007
- P. Agnorelli, *Francesco Brogi ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena e restauratore*, in *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di B. Sani, Roma 2007, pp. 37-57.
- Arredi liturgici e architettura*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007.
- Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. Fornasari e R. Spinelli, Firenze 2007.
- L. Bellosi, «Nicolaus IV fieri precepit». *Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, «Prospettiva», nn. 126-127, 2007, pp. 2-14.
- M. Boskovits, *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo* 2007, pp. 565-582.
- C. Bruzelius, *The Dead Come to Town. Preaching, Burying, and Building in the Mendicant Orders*, in *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, a cura di A. Gajewski, Z. Opačić, Turnhout 2007, pp. 203-224.
- S. Chiodo, «Maria Regina» *nelle opere di Margarito d'Arezzo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo* 2007, pp. 598-603.
- F. Costa, *San Francesco all'Immacolata di Catania. Guida storico-artistica*, Palermo 2007.
- A. De Marchi, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, in *Arredi liturgici* 2007, pp. 129-142.
- L'eredità del padre. Le reliquie di San Francesco a Cortona*, a cura di S. Allegria, S. Gatta, Padova 2007.

- La facciata del duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2007.
- Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romy, Roma 2007.
- T. Franco, *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti. La chiesa dei Domenicani a Bolzano*, in *Arredi liturgici* 2007, pp. 115-128.
- G. Lorenzoni, *Pontile, jubé, tramezzo: alcune riflessioni sul tramezzo di Santa Corona a Vicenza*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 313-317.
- G. Marsoni, *Inseguimenti ed edifici sacri nella "Custodia" del Friuli nei secoli XIII e XIV*, «La Diana», VIII/XI, 2002-2005 (2007), pp. 31-51.
- Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007.
- Le pergamene delle confraternite nell'Archivio di Stato di Siena (1241-1785)*, a cura di M.A. Ceppari Ridolfi, Roma 2007.
- M. Quast, *La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura*, in *La facciata* 2007, pp. 97-129.
- R. Spinelli, *La decorazione in stucco ad Arezzo e nel territorio aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento* 2007, pp. 27-54. [a]
- R. Spinelli, *Pittori fiorentini del Settecento in terra aretina: riflessioni ed appunti su alcune presenze*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento* 2007, pp. 91-116. [b]
- R. Spinelli, *Tracce per la scultura del Settecento in terra aretina*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento* 2007, pp. 141-150. [c]
- R. Spinelli, *La grande decorazione plastica: scultori e stuccatori nell'architettura barocca*, in *Firenze e il Granducato* 2007, pp. 233-254. [d]
- G. Tigler, *Siena 1284-1297: Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata* 2007, pp. 131-145.
- G. Valenzano, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici* 2007, pp. 99-114.

2008

- G. Barone, *Margherita da Cortona*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1960-, LXXIV (2010), pp. 134-137.
- A. De Marchi, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 385-407.
- G. Ermini, *La chiesa del Salvatore, "Sancta Sanctorum" dell'eremo di Santa Maria di Belvedere. Proposte per Pietro di Puccio e*

la pittura orvietana del secondo Trecento, in *Intorno a Gentile* 2008, pp. 199-224.

- L. Fattori, *Affreschi votivi della beata Michelina in Toscana*, «Pesaro, città e contà», n. 26, XVIII, 2008, pp. 93-103.
- G. Fattorini, *La Pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, «Nuovi Studi», n. 14, 2008 (2009), pp. 5-38.
- C. Fratini, *Un ciclo inedito di Pietro di Puccio in San Francesco di Orvieto*, in *Intorno a Gentile* 2008, pp. 187-198.
- A. Giannotti, *Percorso tra la scultura lignea*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 235-246.
- R. Giuliani, *L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena: preludio al ciclo di Monteliveto Maggiore*, in *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, a cura di M. Forcellino, Roma 2008, pp. 49-59.
- S.A. Hindin, *Gothic Goes to East: Mendicant Architecture in Bohemia and Moravia 1266-1278*, in *Bettelorden in Mitteleuropa. Geschichte, Kunst, Spiritualität*, a cura di H. Specht e R. Andraschek-Holzer, St. Pölten 2008, pp. 370-405.
- Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno internazionale (Fabriano, Foligno, Firenze, 30 maggio-3 giugno 2006), a cura di A. De Marchi, Firenze 2008.
- T.J. Loughman, *Commissioning Familial Remembrance in Fourteenth-Century Florence. Signaling Alberti Patronage at the Church of Santa Croce*, in *The Patron's Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, a cura di J. Nelson, J. Zeckhauser, Princeton 2008, pp. 133-148.
- Maestri senesi e toscani nel Lindenau Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Pinacoteca Nazionale, 15 marzo-6 luglio 2008), a cura di M. Boskovits con la collaborazione di J. Tripps, Siena 2008.
- M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008.
- Restauri nell'Aretino: croci dipinte tra Due e Trecento*, a cura di P. Refice, Firenze 2008.
- S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008.
- 2009
- I. Albizi, *Memmo di Filippuccio*, in *La Collegiata* 2009, pp. 431-436.
- R. Argenziano, *L'incarnazione, l'infanzia e la vita pubblica di Cristo*, in *Iconografia evangelica* 2009, pp. 27-111.
- M. Bacci, «Imaginarie repraesentationes»: *l'iconografia evangelica e il pio esercizio della memoria*, in *Iconografia evangelica* 2009, pp. 7-25.
- A. Bagnoli, *Considerazioni e novità sui cicli pittorici delle navate e del transetto*, in *La Collegiata* 2009, pp. 373-430.
- N. Baldini, *Testimonianze pittoriche del culto del Beato Giovanni alla Verna fra XV e XVI secolo. Gli affreschi di Domenico Pecori, al-*

- lievo di Bartolomeo della Gatta, e della bottega di Lorentino d'Andrea*, Firenze 2009.
- L. Carlini, *Un secolo di restauri nel complesso monumentale della chiesa di San Francesco: 1913-2009*, Cortona 2009.
- I. Chabot, P. Pirillo, «Onore e fama» *della famiglia: gli Alberti e l'Oratorio di Santa Caterina a Rimezzano*, in *L'Oratorio di Santa Caterina* 2009, pp. 19-43.
- C. Cipollaro, *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce. La cappella maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno 2009.
- R. Cobianchi, *Franciscan Legislation, Patronage Practice, and New Iconography in Sassetta's Commission at Borgo San Sepolcro*, in *Sassetta* 2009, I, pp. 107-119.
- La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena 2009.
- La Collezione Salini: dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, 2 voll., a cura di L. Bellosi, Firenze 2009.
- D. Cooper, *Gothic Art and the Friars in Late Medieval Croatia. 1212-1460*, in *Croatia. Aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage*, a cura di J.J. Norwich, London 2009, pp. 76-97. [a]
- D. Cooper, *The Franciscan Genesis of Sassetta's Altarpiece*, in *Sassetta* 2009, I, pp. 285-303. [b]
- D. Cooper, J. Banker, *The Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the Middle Ages and Renaissance*, in *Sassetta* 2009, I, pp. 53-105.
- A. Delpriori, *La Madonna di Belfiore. Pittura e scultura lignea spoletina del XIV secolo*, «Spoletium», n.s., II (XLVI), 2009 (2010), pp. 16-27.
- A. De Marchi, «Cum dictum opus sit magnum»: *il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621. [a]
- A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal palio al politico. Dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009*, Firenze 2009. [b]
- G. Donati, *Arte e architettura in San Francesco di Lucca fino alle soglie del Cinquecento (con la vera storia della Cappella Guinigi)*, in *Il complesso conventuale di San Francesco in Lucca*, a cura di M.T. Filieri, G. Ciampoltrini, Lucca 2009, pp. 13-111.
- C. Frugoni, *Rappresentare per dimenticare? Francesco e Antonio nel ciclo affresco della Basilica Superiore di Assisi*, in *Le immagini del francescanesimo* 2009, pp. 117-165.
- O. Giovannetti, *Memorie francescane della Lumigniana e della Lucchesia*, Firenze 2009.
- Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. Bacci, Siena 2009.
- Le immagini del francescanesimo*, atti del XXXVI convegno internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2008), a cura della Società

Internazionale di Studi Francescani, Centro Interuniversitario di Studi Francescani, Spoleto 2009.

- L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina, 19 settembre-31 dicembre 2009), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009.
- R. Razzi, *Le chiese dei frati minori di San Gimignano*, Poggibonsi 2009.
- Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, 2 voll., a cura di M. Israëls, Florence 2009.
- S. Spannocchi, *Lippo e Tederigo Memmi*, in *La Collegiata* 2009, pp. 445-458.
- F. Schwartz, *Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Firenze; 1279-1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*, Berlin 2009.

2010

- F. Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli. Dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio. I*, «Prospettiva», n. 137, 2010 (2011), pp. 2-50.
- Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta e P. Refice, Firenze 2010.
- V. Ascani, *Le cattedrali di Arezzo. Dal Duomo Vecchio al Duomo Nuovo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 67-82.
- A. Bagnoli, *La cappella funebre del Porrina e del vescovo Ranieri e le sue figurazioni murali*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2010, pp. 92-111.
- L. Bellosi, *La "Croce" aretina di Cimabue*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 207-211.
- M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena 2010.
- Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010.
- S. De Luca, *La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 102, XXXV, 2010 (2011), pp. 25-36.
- A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 102, XXXV, 2010 (2011), pp. 13-24.
- I. Droandi, *Per la pittura del Duecento nell'Aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 181-206.
- F. Gabbriellini, *Siena medievale: l'architettura civile*, Siena 2010.
- G. Giura, *Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*, «Ricerche di Storia dell'Arte», XXXIII, 2010 (2011), 3, pp. 65-77.
- L. Kanter, J. Marciari, *Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, New Haven-London 2010.
- A. Monciatti, *Margarito, l'artista e il mito*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 213-224.
- S. Mori, *Le tipologie architettoniche nell'edilizia sacra: un excursus*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 49-65.
- L. Pellegrini, *I luoghi di frate Francesco. Memoria agiografica e realtà storica*, Milano 2010.
- A. Piroci, *Le collezioni artistiche*, in *Tesori in prestito. Il Museo della Verna e le sue raccolte*, a cura di S. Gatta, San Giovanni Valdarno 2010, pp. 13-35.
- P. Refice, *Per un Medioevo globale: reliquie in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo* 2010, pp. 153-162.
- A. Tartuferi, *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2010, pp. 67-95.
- Tesori in prestito. Il Museo della Verna e le sue raccolte*, a cura di S. Gatta, San Giovanni Valdarno 2010.
- A. Todenhöfer, *Kirchen der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Sachsen-Anhalt*, Berlin 2010.
- 2010-2012
- M. Bandini, *Vestigia dell'antico tramezzo nella chiesa di San Remigio a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 2010-2012 (2012), pp. 211-230.
- 2011
- M.T. Bartoli, «Vedi nostra città quant'ella gira» (*Dante, Paradiso XXX, 130*), in *Santa Croce* 2011, pp. 143-155.
- E. Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento. Un percorso dall'Umbria alla Toscana*, «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», n.s., LXII (LXXVI), 2011 (2012), pp. 9-77.
- T. Coomans, *L'architecture médiévale aux Pays-Bas: vingt-cinq années de recherches et de problématiques*, «Perspective», IV, 2010-2011, pp. 783-791.
- D. Cooper, *Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany*, in *Ritual and Space in the Middle Ages*, atti del convegno (Harlaxton, 2009), a cura di F. Andrews, Donington 2011, pp. 90-107.
- A. De Marchi 2011, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto del Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, testi di F. Cervini et al., Pistoia 2011, pp. 61-85. [a]

- A. De Marchi, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco*, in *Santa Croce* 2011, pp. 35-71. [b]
- C. Di Fabio, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assistate": gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*, «Bollettino d'Arte», s. VII, n. 12, XCVI, 2011, pp. 83-132.
- L. Fenelli, *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma 2011.
- T. Franco, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La basilica di Sant'Anastasia a Verona*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp. 33-49.
- L. Giorgi, P. Matracchi, *La chiesa di Santa Croce e i precedenti insediamenti francescani*, in *Santa Croce* 2011, pp. 15-31.
- G. Giura, *Il "Crocifisso" di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce* 2011, pp. 75-111. [a]
- G. Giura, *Notizie su due cappelle perdute in Santa Croce a Firenze*, «Commentari d'Arte», n. 449, XVII, 2011, pp. 29-41. [b]
- D. Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, London 2011.
- E. Lunghi, *Pittori senesi sulla sponda orientale del Trasimeno: la Maestà di Magione*, in *La Madonna delle Grazie di Magione*, con testi di E. Lunghi et al., Perugia 2011, pp. 141-162.
- A. Monciatti, *Giorgio Vasari e "Margaritone pittore, scultore, et architetto aretino"*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di F. Conte, supplemento di «Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze», LXXII-LXXXIII, 2011 (2012), pp. 41-72.
- Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011.
- A. Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio. Programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum vitae" in Catalogna*, in *Santa Croce* 2011, pp. 113-141.
- F. Torchio, *L'Oratorio di San Rocco a Seggiano e la fortuna critica di Girolamo di Domenico*, in *Vigilanza, tutela e valorizzazione nelle province di Siena e Grosseto*, a cura di M. Scalini, Firenze 2011, pp. 66-85.
- 2012
- R. Bartalini, A. Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012.
- M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova 2012.
- C. Bruzelius, *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: an Overview of Recent Literature*, «Perspective», II, 2012, pp. 365-386, 419-421.
- D. Cerutti, *Assisi a Pistoia. "Dalmasio" e la cappella maggiore della chiesa di San Francesco*, in *Il museo e la città* 2012, pp. 53-79.
- A. De Marchi, *Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il museo e la città* 2012, pp. 13-51.
- Francesco, *il Santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino*, catalogo della mostra (Rieti, Museo Civico, 16 giugno-4 novembre 2012), a cura di A. Imponente e M. Nuzzo, Roma 2012.
- S. Giannetti, *Il processo creativo basso-medievale: l'analisi del disegno di San Francesco ad Arezzo*, in *Architettura eremitica: sistemi progettuali e paesaggi culturali*, atti del terzo convegno internazionale di studi (Camaldoli, 21-23 settembre 2012), a cura di S. Bertocci, S. Parrinello, Firenze 2012, pp. 290-297.
- O. Giovannetti, *Memorie Francescane di Siena e Grosseto*, Firenze 2012.
- G. Guazzini, E. Squillantini, *L'antica decorazione absidale della chiesa di San Francesco a Sansepolcro: nuove proposte di ricostruzione per un disperso ciclo pittorico del 1403*, «Pagine altotiberine», n. 48, XVI, 2012, pp. 91-118.
- I francescani in Liguria: insediamenti, committenze, iconografie*, atti del convegno (Genova, 22-24 ottobre 2009), a cura di L. Magnani e L. Stagno, Roma 2012.
- Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, a cura di E. Testaferrata e G. Guazzini, Pistoia 2012.
- M. Pagni, *Da Badia a Rofeno al Museo di Palazzo Corboli: vicende conservative ed espositive del trittico di Ambrogio Lorenzetti*, in *Ambrogio Lorenzetti: il "Trittico di Badia a Rofeno"*, a cura di M. Ciatti, C. Alessi, Firenze 2012, pp. 33-38.
- M. Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris 2012.
- Primitifs Italiens: le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 26 giugno-1° ottobre 2012), a cura di E. Moench, Cinisello Balsamo 2012.
- 2013
- J. Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven (CT) 2013.
- D. Cooper, *Giotto et les Franciscains*, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 29-47. [a]
- D. Cooper, *Redefining the Altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art History», XXXVI, 2013, pp. 686-713. [b]
- D. Cooper, J. Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven (CT) 2013.
- A. De Marchi, *Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 49-65. T. Franco, «Item in

- piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem»: note sul tramezzo dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 163-170.
- Giotto e compagni, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaud, Milano 2013.
- G. Giura, *Una fotografia per Ghirlandaio*, «Nuovi Studi», n. 19, 2013 (2014), pp. 23-30.
- M. Grossman, *A Case of Double Identity. The Public and Private Faces of the Palazzo Tolomei in Siena*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXXII, 2013, pp. 48-77.
- G. Guazzini, *Due questioni pistoiesi: una "Gloria di san Tommaso d'Aquino" nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano*, «Opera Nomine Historiae», VIII, 2013 (2016), pp. 135-173.
- C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta. Pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze 2013.
- N. Matteuzzi, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490). 'In ipso pariete expressere memoriam quorundam miraculorum'*, tesi di dottorato, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2013.
- M. Passini, *Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, atti del convegno (Cortona, 16-18 maggio 2007), a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Rome 2013, pp. 273-283.
- J. Polzer, *Concerning Lippo Memmi's Late Shop*, «Arte medievale», s. IV, III, 2013, pp. 145-168.
- M. Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due-und Trecento*, München 2013.
- G. Utari, *Una data per la Croce di San Marco a Firenze*, «Studi di Storia dell'Arte», XXIV, 2013 (2014), pp. 17-26.

2013/2014

- G. Carresi, *La chiesa di San Francesco a Cortona*, tesi di laurea, Firenze, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014, relatore G. Tigler.
- C. Moretti, *Gli affreschi della sagrestia della basilica di San Domenico a Siena*, tesi di laurea, Firenze, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014, relatore A. De Marchi.

2014

- Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze. Studi in occasione del restauro, a cura di C. Frosinini, Cinisello Balsamo 2014.
- A. Bernacchioni, *Alleanze familiari, compagnia mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la tribuna di Santa Croce*, in *Agnolo Gaddi* 2014, pp. 35-45.

- C. Bruzelius, *Preaching, Building, and Burying. Friars and the Medieval City*, New Haven-London 2014.
- R. Calamini, *Il Duomo di Massa Marittima*, Ariccia 2014.
- D. Carl, *Il Crocifisso del Museo della Verna, in Altro monte non ha più santo il mondo. Storia, architettura ed arte alla Verna fra il XV ed il XVI secolo*, atti del convegno di studi (Convento della Verna, 30 luglio-1 agosto 2012), a cura di N. Baldini, Firenze 2014, pp. 321-337.
- F. Cervini, *Elia e l'arte del costruire. Paradigma di un architetto mai esistito, ma non privo di gusto*, in *Elia di Cortona* 2014, pp. 213-231.
- S. Chiodo, *Filologia e storia per la Leggenda della Vera Croce*, in *Agnolo Gaddi* 2014, pp. 73-83.
- 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 (Nashville, Frist Center for the Visual Arts, 31 ottobre 2014-25 gennaio 2015), a cura di T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 47-61.
- A. Delpriori, *Il "San Nicola" di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare: considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e L'Aquila*, in *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila 2014, pp. 59-74.
- C. Di Maria, *Indizi per la datazione delle tavole francescane di Margarito*, «Commentari d'Arte», nn. 58/59, XX, 2014, pp. 28-33.
- Elia di Cortona tra realtà e mito*, atti del convegno (Cortona, 12-13 luglio 2013), a cura della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2014.
- G. Fattorini, *Domenico di Bartolo: pittura di luce e pittura fiamminga (per una definitiva rivalutazione del ciclo del Pellegrinaio)*, in *Il pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala*, atti della giornata di studi (Siena, 26 novembre 2010), a cura di F. Gabrielli, Arcidosso 2014, pp. 149-169.
- G. Guazzini, *Commissioni artistiche tra Prato e Pistoia, anno 1400: un'apertura per il vescovo Andrea Franchi ed il fratello Bartolomeo*, in *Officina pratese. Tecnica, stile, storia*, atti del convegno (Prato, 6-7 dicembre 2013), a cura di P. Benassai et al., Firenze 2014, pp. 211-228.
- Margherita da Cortona*, atti della giornata di studio (Firenze, 26 ottobre 2013), a cura di F. Iozzelli, numero speciale di «Studi Francescani», CXI, 2014.
- W. Schenkluhn, *Il convento francescano di Trevi e l'architettura degli Ordini mendicanti nel centro Italia*, in *Raccolta d'arte di san Francesco a Trevi*, a cura di B. Toscano, Firenze 2014, pp. 67-88.
- Sessiano 714-Asciano* 2014. *Una storia di 1300 anni*, testi di F. Brogi et al., Sinalunga 2014.

- G. Tigler, *La tomba di Papa Gregorio X ad Arezzo: da Gano di Fazio a Camaino di Crescimo*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LXXVI, 2014 (2015), pp. 205-254.
- F. Traversi, *Episodi volterrani: considerazioni intorno ad alcuni artisti della cerchia del Sodoma (Vincenzo Tamagni e Marco Bigio) e della Scuola di San Marco (Leonardo Malatesta, Suor Plautilla e Zanobi Poggini)*, pittori del Cinquecento, «Rassegna volterrana», XCI, 2014 (2015), pp. 243-267.
- S. Urbini, *Somnii explanatio: novelle sull'arte italiana di Henry Thode*, Roma 2014.

2015

- L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015), a cura di A. Tartuferi e F. D'Arelli, Firenze 2015.
- C. De Benedictis, «All'onore di Dio e all'onore della città e a memoria di me»: la committenza degli Alberti, in *L'Ospedale di Orbetello. Carità e arte a Firenze*, a cura di C. De Benedictis e C. Milloschi, Firenze 2015, pp. 17-43.
- The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di M. Israëls, C.B. Strehlke, Milan 2015.
- A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tre Valle Umbra e Vanerina*, Perugia 2015.
- A. De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri, in Santa Maria Novella* 2015, pp. 125-155.
- G. Ermini, *s.v. Pietro di Puccio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1960-, LXXXIII (2015), voce esclusivamente online, consultabile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-puccio_(Dizionario-Biografico)>.
- S. Giannetti, *La natura generativa dell'unità di misura nel processo creativo medievale. Il progetto di San Francesco ad Arezzo*, «DisegnareCon», n. 15, VIII, 2015, *Le Misure dell'architettura*, a cura di M.T. Bartoli, pp. 9.1-9.8.
- G. Ravalli, *Il chiostrino dei morti a Santa Maria Novella. Un laboratorio della pittura fiorentina alla metà del Trecento*, Firenze 2015. [a]
- G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella* 2015, pp. 157-245. [b]
- Ritorni. Andrea di Nerio. La Madonna Sarti ad Arezzo*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Museo Ivan Bruschi, 2 dicembre 2015-31 gennaio 2016), a cura di I. Droandi, Arezzo 2015.
- D. Sallay, *Corpus of Siennese Paintings in Hungary. 1420-1510*, Florence 2015.
- Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015.
- A. Tartuferi, *I pittori di Francesco*, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 145-159.

- G. Tigler, *Il monumento sepolcrale di papa Gregorio X nel Duomo di Arezzo*, in *Gregorio X pontefice tra occidente e oriente*, atti del convegno storico internazionale (Arezzo, 22-24 maggio 2014), a cura di M. Bassetti e E. Menestò, Spoleto 2015, pp. 263-305.
- Vie d'acqua, vie di terra. Il percorso dei mulini di Asciano*, testi di F. Brogi et al., Sinalunga 2015.

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 (Pisa, autunno 2013), a cura di L. Carletti e G. Garzella, Pisa 2016, pp. 143-153.
- M. Boskovits, *Italian Paintings of the 13th and 14th Centuries* (Washington, D.C., National Gallery of Art), online edition.
- A. De Marchi, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 120, 2016 (2017), pp. 33-46.
- I. Droandi, *Contributo per Andrea di Nerio e per i collaboratori aretini di Spinello*, in *In buon nome di pittore. Spinello e il suo tempo*, atti della giornata di studio in memoria di Luciano Bellosi (Arezzo, 8 novembre 2011), a cura di I. Droandi, Firenze 2016, pp. 53-72.
- G. Fattorini, *L'"Annunciazione" perduta del Duomo di Siena. Qualche ipotesi sul gruppo alle "more" dell'altare maggiore*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 120, 2016 (2017), pp. 47-66.
- Francesco e la Croce dipinta*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 30 ottobre 2016-29 gennaio 2017), a cura di M. Pierini, Cinisello Balsamo 2016.
- C. Martelli, *Uno spettacolo per i Tornabuoni, regista Domenico Ghirlandaio. Affreschi e vetrate, spalliere e pala d'altare, in Santa Maria Novella. La basilica e il convento. II. Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 155-205.
- G. Scarpone, *Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria*, «Contesti d'Arte», I, 2016 (2017), pp. 56-68.

2017

- C. Alessi, *Bartolomeo Neromi detto il Riccio: la "maniera sanese"*, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 211-224.
- Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico e Pinacoteca Crociani-San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi-Pienza, Fondazione Conservatorio San Carlo Borromeo, 18 marzo-30 giugno 2017), a cura di A. Angelini et al., Pisa 2017.

E. Capron, *Simone Martini's Last Documented Work*, «The Burlington Magazine», n. 1366, CLIX, 2017, pp. 4-13.
 M. Ciampolini, *Francesco Rustici detto il Rustichino, certezze e novità*, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 257-275.
 D. Cooper, *Recovering the Lost Rood of Medieval and Renaissance Italy*, in *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe*, a cura di S. Bucklow, R. Marks, L. Wrapson, Woodbride 2017, pp. 220-245.
 A. De Marchi, *La poesia discreta di Allegretto Nuzi, ovvero la sapienza della provincia*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi e A. De Marchi, Firenze 2017, pp. 21-49.

M. Fagiani, *Sulla scia di Pinturicchio e Perugino: Pacchiarotto e Pacchia nel primo decennio del secolo e gli inizi dell'attività del Sodoma in Toscana*, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 44-52.
 G. Fattorini, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 113-136.
Legati da una Cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 8 settembre 2017-14 gennaio 2018), a cura di A. De Marchi e C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017.
 L. Martini, *Il Sodoma: l'attività degli ultimi decenni*, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 155-185.

in c.d.s.

M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Supplement. Tuscan Panel Painting from the 12th to the 13th Century*, a cura di S. Chiodo, Florence, in c.d.s.
 G. Guazzini, *La decorazione trecentesca di San Domenico a Pistoia e la ricostruzione indiziaria di un Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, in *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, convegno internazionale [Bologna, 10-12 giugno 2014], in c.d.s.
 G. Ravalli, *Un affresco dimenticato di Ambrogio Lorenzetti e altre pitture nel palazzo del podestà a Siena*, «Nuovi Studi», n. 23, 2017 (2018), pp. 5-37, tavv. I-V, figg. 1-45, in c.d.s.

Agostino di Marsilio 33, 37, 68, 174, 176, 179, 192
 Asciano, chiesa di San Francesco 176, 178
 Compianto su Cristo morto 174, 175, 176
 Madonna col Bambino tra sant'Antonio abate e un santo cavaliere e un donatore 175, 176, 177, 178
 San Francesco 174, 176, 193
 Thronus Gratiae XIV, 174, 176, 177
 Grancia di Cuna (Monteroni d'Arbia), camera 192
 Lucignano, chiesa di San Francesco, *Assunzione di Maria* 174, 176, 177, 178
 Beata Michelina con tre frati inginocchiati e un miracoloso salvataggio 178
 Santa Chiara 178
 Vir dolorum 178
 Istituto Comprensivo "Giuseppe Rigutini" (ex convento di San Francesco), *Beati Michelina da Pesaro e Galeotto Roberto Malatesta* 178, 178
 Crocifissione tra Maria e Giovanni Evangelista, san Francesco stigmatizzato e santa Chiara 178
 Palazzo Comunale, sala dell'Udienza, *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista, san Biagio, san Felice, san Michele arcangelo, san Francesco e sant'Agata* 174, 176, 177
 Cristo giudice tra due angeli 174
 Uomini illustri 174, 176
 Siena, Battistero di San Giovanni, *Busti di santi* 192
 Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, cappella dei Magi 192
 cappella di San Crescenzo 192
 cappella di San Pietro 192
 cappella di Sant'Ansano 192
 cappella dei Santi Quattro Coronati 192
 Siena, Palazzo Pubblico, sala dei Cardinali, *San Sebastiano* 178
 Siena, chiesa di San Domenico, sagrestia, *Cristo e la Vergine assunta* 192
 Siena, ospedale di Santa Maria della Scala, Pellegrinaio, *Busti di santi e personaggi dell'Antico Testamento* 174, 176
 Alberti (famiglia) 116, 135
 Albizi, Bartolomeo degli 153-154, 190
 Alessandro III, papa 51, 68
 Alessandro VII, papa 67, 190, 199
 Alfieri (famiglia) 69
 Andrea di Giovanni 170

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

Cetona, eremo di Santa Maria in Belverde, oratorio del Salvatore, *Storie della Passione* 170
 oratorio della Maddalena, *Storie della Maddalena* 170
 Andrea di Nerio 84, 103
 Arezzo, Duomo di San Donato, *Madonna col Bambino e storie dei santi Giacomo Maggiore e Cristoforo* 84
 Museo Diocesano di Arte Sacra, *Annunciazione* 84
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Madonna col Bambino* 84, 86
 Parigi, Galleria Sarti, *Madonna col Bambino* 84, 86
 Andrea di Niccolò 185
 Murlo, pieve dei Santi Giusto e Clemente, *Madonna col Bambino tra san Sigismondo, sant'Agostino, san Rocco e san Sebastiano* 183
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Crocifissione e santi* 185, 187
 Andrea Pisano 150
 Angiò, Carlo di 105
 Angiò, Roberto di 137
 Arezzo 34, 37-38, 43, 46, 55, 66-67, 69, 72, 75, 103, 108, 110, 189-190, 201
 chiesa di San Francesco 43, 64, 81, 102, 192
 Croce dipinta 86, 88, 104, 108, 113
 chiesa di Sant'Agostino 116
 Duomo di San Donato 83-84
 Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, *Croce dipinta* 104
 Arnolfo di Cambio, Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, ciborio 134
 Ascarelli (famiglia) 68
 Asciano
 collegiata di Sant'Agata 34, 38, 43, 98, 105, 108, 135-136
 Madonna col Bambino tra gli arcangeli Raffaele e Michele 193
 chiesa di Sant'Agostino 36, 61, 68, 135, 190
 chiesa di San Francesco *passim*
 cappella di San Lorenzo 52, 181
 Architetture dipinte XV, 181
 San Bonaventura 51, 184, 193
 San Sebastiano 51, 183, 184, 184
 San Sigismondo 51, 182, 184, 184
 cappella maggiore, *Redentore benedicente* 108, 112, 113
 Santi Francesco e Antonio da Padova 49

Stimate di san Francesco 49, 108, 110-111, 111, 114, 180
 parete destra, *Deposizione, Cristo al Limbo, Resurrezione, Marie al sepolcro* (?), *Noli me tangere, Pentecoste* 163, 164, 166, 180
Lavanda dei piedi, Orazione nell'Orto degli ulivi, Cattura di Cristo, Cristo davanti a Erode (?), *Pilato si lava le mani, Flagellazione* 162, 163, 164, 178, 180
Madonna col Bambino tra san Jacopo e san Giovanni Battista XIII, 22, 56, 169
San Cristoforo XIII, 56, 169-170, 171, 172
Sant'Agata XIII, 56, 169-170, 171
Storie di sant'Antonio XIII, 56, 169-170, 170
 parete sinistra, *Beato Gherardo da Valenza e tre suoi miracoli* 153, 153, 154
Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni Evangelista, san Francesco e san Sigismondo XVI, 52, 140, 185, 185, 186, 187, 187, 188, 189
San Bartolomeo e donatore 166
San Giuliano che ha ucciso i genitori 164, 166
Stimate di san Francesco (lunetta del portale maggiore) 96, 105
 Ascoli Piceno, chiesa di San Vittore 134
 Assisi 72, 76, 89, 92, 103, 108, 110-111, 133
 basilica di San Francesco 71-72, 76, 102, 134
 chiesa superiore 107-108, 112, 114, 134
 biblioteca del Sacro Convento 134
 basilica di Santa Maria degli Angeli, Porziuncola 73, 82
 chiesa di San Damiano 66
 Avignone 119, 123, 136
 chiesa di Saint-François-des-Cordeliers 119

Baccio d'Agnolo 64
 Baldacchini (famiglia) 86
 Baldacchini, Laura 89
 Baldacchini, Margherita 89
 Baldacchini, Maria 89
 Baldelli (famiglia) 69
 Bandinelli (famiglia) 36, 51, 60, 60, 61, 67-68, 92, 138, 146, 155, 158, 181, 191, 198, 200, 203-204
 Bandinelli, Alessandro 135
 Bandinelli, Carlo 50, 67, 198, 203
 Bandinelli, Domenico 51, 68
 Barna (o Berna) 119-120, 122, 136-137, 156, 158, 160, 190-191
 Bartolo di Fredi 134, 154, 157, 159-160, 166-167, 169-170, 191
 Asciano, chiesa di San Francesco, *Decollazione di santa Margherita d'Antiochia* 61, 138, 160, 161, 181, 191-192
Santa Eufrasia 61, 181
Santa regina in trono 61
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Madonna col Bambino tra santa Caterina, sant'Antonio abate, san Nicola e san*

Giovanni Battista; Vir dolorum tra la Vergine, san Giovanni Evangelista e due sante 84, 85, 191
 Lucignano, chiesa di San Francesco, *Trionfo della Morte* 179
 Pienza, Museo Diocesano, *Madonna della Misericordia* 191
 San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, *Storie del Vecchio Testamento* 119, 161
 Bartolomeo Della Gatta (Piero di Antonio Dei, detto) 185, 193
 Cortona, chiesa di San Domenico, *Tabernacolo di santa Caterina da Siena* 193
 Beccafumi (Domenico di Jacopo di Pace, detto il) 193
 Siena, Oratorio di San Bernardino, *Madonna col Bambino e santi* 67
 Bellanti, Cristoforo 193
 Bellini, Giovanni 191
 Benedetto XIV, papa 53
 Benincasa, Lando 115
 Bensi (famiglia) 54-55, 204
 Benvenuto di Giovanni, Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, *San Sigismondo* 182, 185
 Berlinghieri, Bonaventura, Pescia, chiesa di San Francesco, *San Francesco e storie della sua vita* 134
 Berrettini, Filippo 63
 Bibbiena, chiesa di Sant'Ippolito, *Croce dipinta* 104
 Bichi (famiglia) 46
 Bichi, Antonio 193
 Bini, Nero 115, 135
 Bologna 37, 50, 72, 101
 basilica di San Domenico 72, 104
 basilica di San Francesco 72, 76
 Bolzano, chiesa dei Domenicani 102
 Bonaventura da Bagnoregio 60, 79, 108
 Bonechi, Matteo, Cortona, chiesa di San Francesco, *Martirio di santa Lucia* 69
 Borghesi (famiglia) 45, 61, 61, 62, 68, 198-199, 203-204
 Borgogna, Montbard (Côte d'Or), abbazia di Fontenay 73
 Borromeo, Carlo 69
 Boschi, Brigida de' 55, 199
 Bramante (Donato di Angelo di Pascuccio, detto il) 187
 Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il) 187
 Bregno, Andrea, Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, altare Piccolomini 184
 Buffalmacco, Pisa, Camposanto, *Trionfo della Morte* 179
 Bulgarini, Bartolomeo, Firenze, Opificio delle Pietre Dure, *Politico di Santa Croce* 125
 Pienza, Museo Diocesano, *Madonna col Bambino* 138-139
 Settignano, Villa I Tatti, collezione Berenson, *San Francesco d'Assisi e San Giacomo Maggiore* 139
Santo vescovo e San Pietro 139
San Giovanni Battista e San Paolo 139
Maddalena e Ludovico di Tolosa 139
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *San Paolo*, 190

Buonarroti, Michelangelo 72
 Burckhardt, Jacob 71

Calvi, Carlo Antonio 53
 Cambridge, Fogg Art Museum, *Croce dipinta* 104
 Canigiani (famiglia) 138
 Canigiani, Francesco 138
 Capua, abbazia di Sant'Angelo in Formis 191
 Carife, chiesa di San Francesco 53
 Carpentras, Bibliothèque municipale 134
 Casali (famiglia) 103
 Casali, Francesco 103, 172
 Casciano delle Masse 68, 169
 Castel Bolognese, chiesa di San Francesco 53
 Castelfiorentino, chiesa di San Francesco 64, 69, 110, 169
 Castiglion Fiorentino, chiesa di San Francesco 69, 80, 86, 102
 Pinacoteca Comunale, *Croce dipinta* 104
 Catalano, Niccolò 68
 Catania, chiesa di San Francesco all'Immacolata 53
 Cavalcaselle, Giovan Battista 40, 120, 159-161, 164, 191
 Cavallini, Pietro, Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere 134
 Ceccarelli, Naddo 123
 Cetona 192
 eremo di Santa Maria in Belverde 170
 oratorio del Salvatore 170
 oratorio della Maddalena 170
 oratorio della Vergine Maria 170
 Chiatti, Clemente 59, 197
 Chigi, Fabio, vedi Alessandro VII, papa
 Chini, Dario 40
 Chini, Galileo 40
 Chiusi, chiesa di San Francesco 69
 Ciantari, Muccia 139
 Ciantori, Bandino di Conte 115, 117, 118-119
 Cigoli, Ludovico 63
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Sant'Antonio da Padova e il miracolo della mula* 69
 Cimabue (Cenni di Pepo, detto) 71, 84, 104, 107-108, 110, 134-135
 Arezzo, chiesa di San Domenico, *Croce dipinta* 84, 86, 88
 Assisi, basilica di San Francesco, chiesa superiore, *Santo papa* (bottega) 112
 Firenze, basilica di Santa Croce, *Croce dipinta* 86, 104
 Città del Vaticano, basilica di San Pietro 103, 191
 Città della Pieve 34, 149
 convento di Sant'Agostino, *Noli me tangere* 172, 172
 Cittadini, Celso 158
 Cividale del Friuli, tempietto longobardo 134
 Clemente XI, papa 67
 Colle Val d'Elsa 33-34, 105, 118
 chiesa di San Francesco 66, 69, 96, 116, 118, 125

Comodi, Andrea 63
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Immacolata Concezione* 69
 Coppo di Marcovaldo 104
 Firenze, Galleria degli Uffizi, *San Francesco riceve le stimate* 134
 Corfinio 134
 Cortona 35, 69, 72, 82, 92, 101, 103, 107, 191
 chiesa di San Cristoforo, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* 103
 chiesa di San Francesco 33, 63, 69, 72, 80, 82-83, 88, 90, 91, 92, 99, 103, 108, 115
Madonna col Bambino 103
Madonna col Bambino tra san Francesco, san Giovanni Battista, san Michele arcangelo e san Bartolomeo; Sposalizio della Vergine 84, 85
Madonna col Bambino tra san Leonardo e san Michele arcangelo 84
 chiesa di Santa Margherita, *Crocifisso* 69, 89
 Creti, Donato, Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *San Lorenzo risana un bambino* XX, 37-38, 50, 202
 Cristoforo di Bindoccio 36, 179

Della Robbia, Andrea, santuario della Verna, basilica di Santa Maria degli Angeli, *Adorazione del Bambino* (bottega) 64
Assunzione della Vergine 64
Vir dolorum con i dolenti e angeli (bottega) 64
 Della Robbia, Luca, il giovane, Asciano, chiesa di San Francesco, *Madonna col Bambino incoronata da due angeli tra l'arcangelo Raffaele con Tobiole e san Cristoforo* XVII, 37, 41, 57, 58, 64, 195, 202-203
 Della Valle, Guglielmo 66, 191
 Dietisalvi di Speme, Arezzo, Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna, *Madonna col Bambino* 108, 113
 Domenico, santo 75, 79, 125
 Domenico di Bartolo 37
 Domenico di Michelino, Cortona, Museo Diocesano, *San Francesco, san Bernardino e sant'Antonio da Padova* (con Lorenzo di Puccio) 67
 Donato d'Arezzo, Arezzo, chiesa di San Domenico, *Cristo fra i dottori* (con Gregorio d'Arezzo) 190
 Donato di Orlando da Cortona 91
 Duccio di Buoninsegna 36-37, 104, 108, 114, 134, 138
 Firenze, basilica di Santa Maria Novella, cappella dei Laudesi 104, 110, 134
 Galleria degli Uffizi, *Madonna col Bambino (Maestà Rucellai)*, 104, 132, 191
 Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, vetrata, *Assunzione della Vergine* 167
 Museo dell'Opera del Duomo, *Maestà* 164
 Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino e santi* 129

Elia, frate 82-84, 89, 91-92, 103-104
 Eugenio IV, papa 103

Fabbrucci, Francesco, Cortona, chiesa di San Francesco, *San Giuseppe da Copertino e la beata Margherita da Cortona* 69, 86-87

Falcini, Domenico 69

Federico II, imperatore 83

Fei, Giovanni di Tano, Firenze, basilica di Santa Croce, *Storie della Passione e della Resurrezione di Cristo* 192

Feliciati, Lorenzo 47, 195

Ferri, Ciro 69

Fetti, Giovanni 190

Fidani, Orazio 63
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta aurea* 69

Fiesole, Duomo di San Romolo, *Madonna col Bambino* 69, 150

Figline Valdarno, chiesa di San Francesco 67-68, 81

Firenze 34, 42-43, 46, 67, 69, 74, 80, 108, 117, 129, 133, 135, 138, 167, 185, 189-191
 basilica di Santa Croce 72-73, 75, 78-79, 79, 81, 86, 102, 105, 110, 116, 125, 131, 133-134, 139, 179
 basilica di Santa Maria Novella 64, 72, 79, 84, 107, 116, 133, 137, 139
 chiesa di Ognissanti 67, 77, 102
 chiesa di Orsamichele 133
 chiesa di San Remigio 102
Madonna 104
 chiesa di San Salvatore a Monte alle Croci 67
 chiesa di Sant'Andrea a Rovezzano, *Madonna col Bambino* 69
 Galleria dell'Accademia, *Croce dipinta* 104
 Palazzo dell'Arte della Lana 134
 Palazzo Medici Riccardi 191
 Palazzo Vecchio, collezione Loeser 104, 108

Flasenti (famiglia) 60, 200, 204

Francesco d'Assisi, santo 43, 65, 72, 79, 92, 101, 190

Francesco di Giorgio 184
 Parigi, Musée du Louvre, *San Cristoforo* 193
 Siena, chiesa di Sant'Agostino, cappella Bichi 184

Francesco di Messer Piero da Montalcino 62, 197

Francesco di Valdambriano 41-42, 48, 169
 Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Annunciazione* 47, 49, 68, 202

Frescobaldi, Girolamo 68

Gaddi, Agnolo, Firenze, basilica di Santa Croce, *Storie della Vera Croce* 135

Gaddi, Taddeo 110, 116, 143, 146, 150, 153
 Firenze, basilica di Santa Croce, *Stimmate di San Francesco* 179-180
San Ludovico che serve alla mensa dei poveri 150
 Pisa, chiesa di San Francesco, *San Pietro* 189

Gallerani (famiglia) 36

Gambacorta (famiglia) 116
 Andrea di Gherardo 116
 Bonaccorso 116
 Bonaccorso di Gherardo 116
 Gherardo 116
 Giovanna di Gherardo 116
 Niccolò di Bonaccorso 116
 Tora di Gherardo 116

Gerini, Niccolò di Pietro, Firenze, basilica di Santa Croce, *Storie della Passione e della Resurrezione di Cristo* 192

Gherardi (famiglia) 51, 51, 184-185, 200, 204
 Aurelia 51

Gherardini, Bartolomeo 46, 56, 60

Gherardo da Valenza, beato 153, 178, 190, 192

Gherardo da Villamagna 190

Ghiberti, Lorenzo 119, 191

Ghirlandaio, Domenico 64
 Firenze, basilica di Santa Croce, *Tabernacolo di san Paolino* 193
 basilica di Santa Trinita, *Storie di san Francesco* 135

Giomo del Sodoma (Girolamo Magani, detto) 189

Giordano da Giano 101

Giotto di Bondone 31, 71, 108, 114, 133-134, 137, 139, 143, 180
 Assisi, basilica di San Francesco, chiesa superiore 108
 Firenze, basilica di Santa Croce, 192
Stimmate di san Francesco 111, 134
 basilica di Santa Maria Novella, *Croce dipinta* 65, 104
 Parigi, Musée du Louvre, *Stimmate di san Francesco* 108, 138

Giovanna di Ser Neri 116

Giovannetti, Matteo 123

Giovanni XXII 92

Giovanni d'Agnolo di Balduccio, Arezzo, Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici, *San Donato che intercede presso il Crocifisso in favore degli Aretini* 190

Giovanni d'Asciano 41, 136, 158, 160-161, 189, 191
 Asciano, chiesa di San Francesco, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* 154-155, 157, 157, 160, 161
Orazione nell'Orto 154, 156, 159-160, 159
Sant'Ivo di Bretagna e due angeli 92, 143, 160
Vir dolorum tra san Paolo e san Pietro XI, 154-155, 158, 159-160

Giovanni da Forlì 192

Giovanni da Pistoia 103

Giovanni da Prato 104

Giovanni da Siena 192

Giovanni della Verna 146

Giovanni di Francesco, vedi Fetti Giovanni

Giovanni di Guido 158

Giovanni di Paolo 84

Giovanni Pisano 98

Girolamo di Benvenuto 189, 193

Girolamo di Domenico 184, 193
 Seggiano, Oratorio di San Rocco, *Evangelisti* 185, 193

Giunta di Bevignate 89-90

Giunta Pisano 89
 Assisi, Museo della basilica di Santa Maria degli Angeli, *Croce dipinta* 82
 Bologna, basilica di San Domenico, *Croce dipinta* 104

Goro di Gregorio 36

Grancia di Cuna (Monteroni d'Arbia) 105

Gregorio X, papa 83

Gregorio XIII, papa 46

Gregorio d'Arezzo, Arezzo, chiesa di San Domenico, *Cristo fra i dottori* (con Donato d'Arezzo) 190

Griffoli (famiglia) 57, 169, 200, 204

Grifo di Tancredi 134

Gubbio, chiesa di San Francesco 134

Guido da Siena 37, 125
 Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, chiesa inferiore, affreschi 108, 113
 chiesa di San Domenico, *Madonna col Bambino* 68
 Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* 118, 125, 130
Trasfigurazione, Entrata di Cristo a Gerusalemme, Resurrezione di Lazzaro 65
 dittico del beato Andrea Gallerani 134

Guido di Giovanni d'Asciano 158-159

Guido di Graziano, Siena, Pinacoteca Nazionale, *San Francesco e storie della sua vita* 118, 134

Honnecourt Villard de 74

Humbert de Romans 75, 79

Istia d'Imbrone, chiesa di San Salvatore 96

Jacopo della Quercia 169

Jacopo di Bencivenne 93

Jacopo di Cambio 138

Jacopo di Mino del Pellicciaio 33, 36, 103, 125, 141, 141, 142, 145, 146, 149, 151, 152, 153-154, 167, 189-193
 Asciano, chiesa di San Francesco, *Madonna col Bambino e san Francesco* 146, 149, 150, 192
Madonna col Bambino in trono tra santi e angeli (Ippolito) 144, 148, 159
Madonna della Misericordia, san Pietro, san Paolo, santa Caterina d'Alessandria, san Lorenzo con Giovanni della Verna X, 146, 149, 151, 152, 166, 174
San Bartolomeo e santa Barbara IX, 141, 142, 149-150, 159, 173, 190
San Ludovico di Tolosa protegge una bambina e sua

madre 142, 143, 144, 145, 146, 149, 160
San Luigi IX (?) 145, 146, 151
Sant'Eufrasia e un santo apostolo 148, 150
Santo Stefano, san Giovanni Battista e una santa monaca 143-144, 145, 146, 147

Città della Pieve, Oratorio di San Bartolomeo, *Crocifissione tra angeli e santi* ("Pianto degli Angeli") 142-143, 144, 146, 152
 chiesa di Santa Maria degli Angeli, *Annunciazione* 141

Cortona, chiesa di San Francesco, *Crocifissione con i dolenti e i santi Onofrio e Margherita da Cortona* 84, 91
Incoronazione della Vergine e la comunione e il martirio di santa Lucia 69, 84

Fiesole, Museo Bandini, *Annunciazione* 150

Montepulciano, Pinacoteca Crociani, *Incoronazione della Vergine* 150

Pisa, chiesa di San Francesco, *Gloria di san Francesco, altri santi fondatori di ordini monastici e virtù* 116, 146, 150

San Miniato, Museo Diocesano di Arte Sacra, *Madonna col Bambino tra angeli e santi* 143-144, 146, 148

Sarteano, chiesa di San Martino, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista; Annunciazione e quattro Apostoli* 125, 138, 141, 144, 146, 147, 150

Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino tra i santi Chiara, Giovanni Battista, un santo vescovo e Francesco* 150, 190
Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e santi 141
 chiesa di San Francesco, *Madonna in trono* 146

Lanciano, chiesa di San Francesco 53

Lando di Ristoro 158

Laparelli (famiglia) 69

Laparelli, Guglielmina 89

Leonardo da Vinci 187

Ligozzi, Jacopo 63, 64

Loli, Marcello 47

Lorenzetti, Ambrogio 36, 132, 136, 150
 Roccalbegna, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo* 190
 Siena, Palazzo Pubblico, *Allegorie ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* 150

Lorenzetti, Pietro 132, 136, 138, 150
 Settignano, Villa I Tatti, collezione Berenson, *San Marco (Redentore)* 139
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Polittico di San Giusto* 138

Lorenzo di Puccio 67

Luca di Tommè 190

Lucca 34, 72, 74, 138, 153
 chiesa di San Francesco 80-81, 129

Lucerio 82
 Lucignano 35, 67, 69, 153, 174, 176, 178, 192
 chiesa di San Francesco 67, 80, 139, 179
Beato Gherardo da Valenza 179
Madonna col Bambino e santi (San Francesco) 179
San Martino con storie della sua vita 179
Stimate di san Francesco 179
 Ludovico da Pelago 104
 Ludovico il Moro 187

Machilone da Spoleto, Anversa, Museum Mayer van den Bergh,
Madonna col Bambino e storie della Vergine (con Simone) 62
 Maestro degli Albertini 138
 Maestro del Crocifisso Corsi, Firenze, Galleria dell'Accademia,
Croce dipinta 139
 Maestro del Crocifisso dei Disciplinati 169
 Montalcino, Museo Civico e d'Arte Sacra, *Annunciazione* 169
 Maestro dell'Andata al Calvario 108
 Maestro della Cattura 108
 Maestro della Madonna di Massa Marittima 191
 Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Tederico Memmi?)
 118-119, 123, 136-137, 156
 Houston, Museum of Fine Arts, *Madonna col Bambino* 137
 Londra, National Gallery, *San Pietro* 119, 155
Santa Maria Maddalena 119
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini,
Madonna col Bambino 119, 128, 129, 155
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Sposalizio mistico di Santa*
Caterina d'Alessandria 123, 128
 ubicazione ignota, collezione privata, *San Paolo* 119
 Maestro della Madonna Straus 123, 137, 160, 191
 Maestro della Santa Cecilia, Firenze, Santa Croce 134
 Maestro delle Croci Cortona-Loeser 104
 Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della città di
 Cortona, *Croce dipinta* 87, 88
 Oberlin, Allen Art Museum, *Madonna col Bambino* 104
 Parigi, Galleria Sarti, *Madonna col Bambino* 104
 Musée du Louvre, *Madonna col Bambino* 104
 Maestro delle Croci Francescane 86
 Maestro del San Francesco del 1272, Perugia, Galleria Nazionale
 dell'Umbria, *Croce dipinta* 86
 Maestro di Barberino, Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina
 all'Antella, *Flagellazione di santa Caterina* 154
 Maestro di Città di Castello, Siena, Pinacoteca Nazionale,
Madonna col Bambino e i santi Francesco, Giovanni
Evangelista, Lorenzo e Chiara 128, 138
 Maestro di Figline, Firenze, Santa Croce, *Assunzione della Vergine*
 134
Croce dipinta 65, 86, 134
 Maestro di Griselda 184-185, 193
 Londra, National Gallery, *Storie di Griselda* 184

“Maestro di Monticiano” 166-167, 191-192
 Asciano, chiesa di San Francesco, *Assunzione di Maria che dà*
la cintola a san Tommaso 54, 167, 168, 169
Incontro con san Giovannino nel deserto XII, 166-167,
 168, 203
San Bartolomeo e donatore 174
San Pietro XII, 166
 Museo di Palazzo Corboli, *Storie della Passione* 164, 165,
 166, 167, 191-192
 Monticiano, chiesa di Sant'Agostino, *Annunciazione;*
Madonna col Bambino tra sant'Agostino e il beato Antonio
Patrizi 161, 167, 191
 Maestro di Pieve a Sietina 103
 Maestro di San Francesco, Arezzo, basilica di San Francesco,
Croce dipinta 86, 104
 Maestro di Tressa 65
 Siena, Museo Diocesano, *Madonna col Bambino* 65
 Pinacoteca Nazionale, *Croce dipinta* 64, 65
Redentore benedicente tra i simboli degli Evangelisti,
esaltazione e storie della Vera Croce 65
 Magione, chiesa della Madonna delle Grazie, *Madonna delle*
Grazie 172
 Manetti, Domenico 60, 202
 Manetti, Rutilio 47, 60, 68, 196
 Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Visione di san Felice da*
Cantalice XIX, 33, 60, 202, 195, 202-203
 Manfredi, Vaggia 190
 Manfredino da Pistoia 134
 Genova, Santa Maria del Carmine 110
 Mantegna, Andrea 191
 Margarito d'Arezzo 34, 55, 66, 67-68, 180
 Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, *San*
Francesco (già Ganghereto) 68
 Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, *San*
Francesco 68
 Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, *San Francesco* 67
 Londra, National Gallery, *Madonna col Bambino e vite di*
santi 65
 Monte San Savino, santuario di Santa Maria delle Vertighe,
Madonna col Bambino tra l'Annunciazione, la Natività,
l'Assunzione di Maria, l'Adorazione dei Magi (con Ristoro
 d'Arezzo) 62, 65, 66
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *San Francesco* 66, 66, 67
 Mariano da Firenze 82
 Mariottini, Felice 116
 Martino IV, papa 103
 Martino di Bartolomeo 68, 166, 169, 176
 Massa Marittima 34, 36
 Duomo di San Cerbone 161
 Mazzoni, Jacopo 62, 69, 92, 105
 Medici, Cosimo I de 102

Medici, Cosimo III de 46
 Medici, Cosimo de, il vecchio 191
 Mei, Bernardino 68
 Mei, Jusaffa, Poggibonsi, chiesa di San Lucchese 169, 191
 Meliore, Firenze, Galleria degli Uffizi, *Cristo benedicente tra la*
Vergine, Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo 69
 Panzano, chiesa di San Leonino, *Madonna col Bambino* 69
 Memmi (famiglia)
 Memmi di Filippuccio, San Gimignano, collegiata di Santa Maria
 117
 Memmi, Lippo 33, 37, 117-120, 122-125, 132, 136-137, 149,
 155, 158, 160, 191
 Altenburg, Lindenau Museum, *San Giovanni Battista* 120
Due santi vallombrosani 120
 Arezzo, chiesa di San Domenico, Monumento Dragomanni,
Quattro Evangelisti 155-156, 159
 Asciano, chiesa di San Francesco, polittico dell'altare maggiore
 118
 collezione Salini, *Sant'Agostino* 117
 Museo di Palazzo Corboli, *Madonna col Bambino e*
donatore VII, 33, 36, 41, 47, 67, 119-120, 121, 122, 122,
 123-124, 129, 132, 133, 137, 158, 195, 202-203
 Avignone, Musée du Petit Palais, *Santa Maria Maddalena* 120,
 124
 Berlino, Gemäldegalerie, *Madonna col Bambino* (inv. 1067)
 117, 136
 Berlino, Gemäldegalerie, *Madonna col Bambino* (inv. 1081)
 122
 Douai, Musée de la Chartreuse, *Redentore benedicente* 120,
 137
 Firenze, Museo Horne, *Madonna col Bambino* 121, 137
 Galleria degli Uffizi, *Annunciazione tra sant'Erasmo e santa*
Massima (con Simone Martini) 118, 122
 Milano, Museo Poldi Pezzoli, *Santa Elisabetta di Ungheria*
 117
 New Haven, Yale University Art Gallery, *San Giovanni*
Evangelista 117
 New York, collezione Golovin, *San Giovanni Battista* 137
 Metropolitan Museum, *Madonna col Bambino e santi* 137
San Paolo 125, 190
San Pietro 156
 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, *Madonna dei*
Raccomandati 120, 124, 138, 149
 Palermo, Museo Regionale di Palazzo Abatellis, *San Paolo* 120
San Pietro 120
 Parigi, Musée du Louvre, *Caduta degli angeli ribelli; San*
Martino e il povero 122
San Pietro 117
 Pisa, chiesa di Santa Caterina, *Trionfo di san Tommaso*
d'Aquino 124, 137
 Museo Nazionale di San Matteo, polittico di Casciana Alta

119, 136-137
Madonna col Bambino tra san Giovanni Evangelista,
santo Stefano e san Tommaso d'Aquino 121
Sant'Andrea 120, 123
 Pittsburg, Frick Art Museum, *Sant'Agnese e sant'Antonio da*
Padova 117
 Providence, Rhode Island School of Design, *Maddalena* 117
 San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta, *Storie del*
Nuovo Testamento 119-120, 123, 125, 126, 136, 191
 Palazzo Comunale, sala del Consiglio, *Maestà* 120, 132,
 137, 139
 Settignano, Villa I Tatti, collezione Berenson, *Madonna col*
Bambino e angeli 123-124, 127, 138
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino* (inv. 595)
 137
Madonna col Bambino e santi 155, 159
Madonna col Bambino (Madonna del Popolo) 118, 121,
 136
San Francesco, San Ludovico di Tolosa 117-118
 ubicazione ignota (già Feigen), *Madonna col Bambino con*
angeli e santi 120
Santi Giovanni Evangelista e Pietro 137
 Washington, National Gallery of Art, *San Giovanni Battista*
 117
 Memmi, Tederico (vedi anche Maestro della Madonna di Palazzo
 Venezia) 117, 120, 122-123, 136-137, 155
 Settignano, Villa I Tatti, collezione Berenson, *Madonna col*
Bambino e angeli 123-124, 127, 138
 Meo di Pero 36, 179
 Milanese, Gaetano 192
 Milano 187
 Sant'Eustorgio 102
 Möller, Antonio Maria, Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Santa*
Chiara e Santa Elisabetta d'Ungheria 47, 54, 54
 Montalcino, chiesa di San Francesco 96
 Montemarte (famiglia) 192
 Montepiscini, chiesa dei Santi Pietro e Paolo 105
 Montepulciano 153, 167, 190
 chiesa di San Bernardo 137
 Monteriggioni, chiesa di San Leonardo al Lago 96
 Monti, Niccolò, Cortona, chiesa di San Francesco, *San Francesco*
di fronte al sultano 69
 Monticchiello 153
 pieve dei Santi Leonardo e Cristoforo, *Miracoli di Gherardo da*
Valenza 153, 190
 Moroni, Lino 69
 Müstair, monastero di San Giovanni 191
 Napoli 137
 basilica di San Lorenzo Maggiore 102
 Nardini (famiglia) 52, 200, 204

Nasini, Francesco 37, 47, 54, 61, 67-68, 199, 203
 Asciano, chiesa di San Francesco, *Martirio di un santo vescovo*; *Morte di un santo vescovo*; *Agar ripudiata da Abramo*; *Agar e l'agnello* 47
 Museo di Palazzo Corboli, *Crocifissione con i dolenti e san Francesco* 52, 58, 58, 59, 67-68, 190, 195, 197, 202-203
 Neroccio di Bartolomeo 185
 New York, Metropolitan Museum, *Santa Maria Maddalena, San Pietro* 156
 Nicola Pisano, Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, pulpito 98
 Niccolò IV, papa 107, 134
 Niccolò di Buonaccorso 173
 New York, Metropolitan Museum, *San Paolo* 190
 Niccolò di Segna, Settignano, Villa I Tatti, collezione Berenson, *Madonna col Bambino* 139
 Nuccio di Graziuolo da Montecalvoli 92
 Nuti, Ludovico 36, 42, 46-47, 49-69, 89, 91, 94-96, 104-105, 108, 116, 118, 124-125, 132-136, 138-139, 173, 180, 191, 193, 197, 199
 Orcagna (Andrea di Cione, detto) 135
 Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce 179
Giudizio finale; *Inferno*; *Trionfo della Morte* 79, 192
 Orioli, Pietro di Francesco 184-185
 Siena, basilica dell'Osservanza, *Madonna col Bambino tra due santi* 184
 Battistero di San Giovanni, *Lavanda dei piedi* 193
 chiesa di Sant'Agostino, cappella Bichi 184
Natività della Vergine 193
Natività di Gesù 193
 Palazzo Pubblico, sala della Pace 181, 184
 Orvieto 120, 122, 124-125, 129, 132-133, 137-138, 149, 172, 190
 Pacchia, Girolamo del 189
 Pacchiarotto, Giacomo 189
 Padova 110, 133
 basilica del Santo 72, 76, 79
 Panciatichi, Corrado di Vinciguerra 116
 Pannocchieschi, Nello de' 129
 Paolo V, papa 67, 198
 Paolino da Venezia 93
 Papini, Nicola 46, 50, 62, 66, 68, 92, 94, 100, 105, 107, 115
 Parenti, Giovanni 34
 Parigi, Musée de Cluny, croce-reliquiario 134
 Musée du Louvre, croce-reliquiario 134
 Paris, Matthew 134
 Parma, Battistero, *Stimate di San Francesco* 134
 Pasquini, Giovanni 62, 67
 Pasquini, Giovanni Battista 37, 50
 Passavanti, Jacopo 135

Pecci, Giovanni Antonio 31, 46, 56, 92, 96
 Pellari, Giovanni di Francesco de' 115, 118
 Perugia 35, 67, 86, 170
 Duomo di San Lorenzo 103
 chiesa di San Bevignate 134
 chiesa di San Francesco al Prato 104
 Perugino (Pietro Vannucci, detto il) 189
 Peruzzi, Angelo 46, 49, 51-56, 58, 60-61, 64, 68, 103, 135, 167, 169, 173, 200, 204
 Peruzzi, Caterina 115
 Petrucci, Pandolfo 193
 Petruccioli, Cola 170
 Cetona, eremo di Santa Maria in Belverde, *Crocifissione* 171
 Petrucciolo di Marco 171
 Piamontini, Giuseppe, Cortona, chiesa di San Francesco, *Crocifisso* 69, 86
 Piccolomini, Neruccio 104
 Pienza 110, 132, 138, 179
 Pier Francesco Fiorentino, Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna che adora il Bambino tra i santi Francesco e Domenico* 118
 Piero di Puccio 170
 Cetona, chiesa di San Francesco, *San Francesco* 171
 Orvieto, chiesa di San Lorenzo de' Arari, *San Lorenzo* 172
 Pietro d'Andrea da Volterra 193
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, detto), Cortona, San Francesco, *Annunciazione* 63
 Pietro di Dino 158
 Pietro di Giovanni d'Ambrogio (o Ambrosi), Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Adorazione dei pastori tra sant'Agostino e san Galgano* 158
 Lucignano, Museo Civico, *San Bernardino* 56
 Siena, basilica dell'Osservanza, *San Bernardino* 56
 Pinacoteca Nazionale, *San Bernardino* 56
 Pietro di Ruffolo 7
 Asciano, San Francesco, *Santo vescovo* (ambito) 174, 192
 Pietro Rodolfo da Tossignano 61, 68, 92
 Pinocci (famiglia) 50-51, 198, 203
 Pinocci, Fortunio 51
 Pinocci, Ottavio di Pinoccio 51
 Pinturicchio (Bernardino di Betto, detto il) 189
 Siena, Duomo di Santa Maria Assunta, Libreria Piccolomini 185
 Pio II, papa 192
 Pisa 34, 51, 66, 69, 72, 74, 80, 102, 110, 115-116, 120, 129, 132, 153, 170, 193
 chiesa di Sant'Andrea Forisportam 137
 chiesa di Santa Caterina 125, 137-138, 190
 chiesa di San Francesco 66, 81, 116, 117, 135, 138, 141
 chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno 119-120, 137
 Duomo di Santa Maria Assunta 119-120, 133, 137
 Pisculli, Giuseppe 67, 199

Pistoia 33, 69, 74, 80, 110, 117, 119, 132, 138, 153
 Duomo di San Zeno 102
 chiesa di San Domenico 116
 chiesa di San Francesco 78, 102, 115, 117-118, 119, 135-136
 Pistolesi (famiglia) 59
 Pistolesi, Andrea 59
 Pistolesi, Aurelio 55, 67-68, 197, 199
 Pitigliano 34
 Museo Diocesano, *Sant'Antonio* 68, 169
 Poggibonsi 80
 chiesa di San Lucchese 34, 169
 Poppi, chiesa di San Fedele, *Croce dipinta* 104
 Prato 72, 74, 167
 Castello dell'Imperatore 83
 Prode di Ranieri da Cortona 91, 104
 Pseudo Dalmasio 134
 Puccio di Simone 139
 Radi, Agostino 63
 Radi, Bernardino 63
 Radi, Mariotto 63
 Riccio (Bartolomeo Neroni, detto il) 67, 132
 Asciano, abbazia di Monte Oliveto Maggiore, *Adorazione dei Magi* 67
 Chiusure, chiesa di San Michele Arcangelo, *Madonna col Bambino e santi* 67
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Incoronazione della Vergine tra san Francesco, san Girolamo, santa Lucia e santa Caterina* XVIII, 6-7, 33, 47, 49, 55, 65, 67, 124-125, 189, 203
 chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta, *Visitazione* 67
 Rindi, Fausto 53
 Ristoro d'Arezzo, Monte San Savino, santuario di Santa Maria delle Vertighe, *Madonna col Bambino tra l'Annunciazione, la Natività, l'Assunzione di Maria, l'Adorazione dei Magi* (con Margarito d'Arezzo) 62, 65, 66
 Roberto de Busto 136
 Roberto degli Asini 133, 198
 Roma 55, 73, 101, 184, 187
 basilica di Santa Cecilia in Trastevere 134
 basilica di San Giovanni in Laterano 134
 basilica di Santa Maria Maggiore 134
 basilica di Santa Sabina 102
 Romagnoli, Ettore 67, 119-120, 158
 Romanelli, Mariano d'Agnolo 169
 Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana, *Angelo annunciante* 160
 San Gimignano, Museo Civico, *Busto reliquiario* 169
 Rotani, Domenico 69
 Rustici, Francesco 63
 Cortona, chiesa di San Francesco, *Vergine adorata dai santi*

Francesco, Domenico, Nicola e Margherita da Cortona 69
 Sagrestani, Giovanni Camillo 69
 Salimbeni (famiglia) 67
 Salimbeni, Jacopo e Lorenzo 103
 Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista 166
 San Galgano, abbazia 83, 98-99
 San Lorentino 104
 San Miniato 143-144, 149
 San Francesco 68-69, 81
 Sano di Pietro 40, 120
 Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Natività della Vergine* 158
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino* 118
 Sansedoni (famiglia) 105
 Sansedoni, Ambrogio, beato 93
 Sansedoni, Bonatacca 105
 Sansedoni, India 93, 105
 Sansepolcro 34
 chiesa di San Francesco, *Storie di santa Caterina* 79, 102, 138
 chiesa di Santa Maria delle Grazie 62
 Sant'Agata di Puglia, chiesa dell'Annunziata 53
 Santi, Mattea de' 179
 Sanzio, Raffaello 189
 Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo, detto il) 37, 138, 176
 San Sepolcro, San Francesco, polittico dell'altare maggiore (già) 79
 Sassetti, Francesco 135
 Schiaminossi, Raffaello 69
 Scialenghi (famiglia) 35
 Scotti (famiglia) 68
 Scotti, Jacopo di Nanni 36, 60, 68
 Scultore senese e pittore orvietano, Asciano, Museo di Palazzo Corboli, *Sant'Antonio abate* 170
 Segna di Bonaventura
 Arezzo, Badia delle Sante Flora e Lucilla, *Croce dipinta* 104
 Lucignano, Museo Civico, *Madonna col Bambino* 139
 Pienza, Museo Diocesano, *Croce dipinta* 179
 Sernini Cucciatti (famiglia) 69
 Sernini Cucciatti, Giovanni Girolamo 86
 Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste 132
 Sestino, Pieve di San Pancrazio, *Croce dipinta* 104
 Settesoli, Jacopa de' 82
 Siena, *passim*
 basilica di San Domenico 155, 191-192
 chiesa di San Clemente in Santa Maria dei Servi 120, 124
 chiesa di San Francesco 67, 79, 81, 92, 129, 146
 chiesa di San Maurizio 139
 chiesa di Sant'Agostino, cappella Bichi 184
 Duomo di Santa Maria Assunta 104-105, 111, 118, 133, 137, 164
 Libreria Piccolomini 185

Fonte Nuova d'Ovile 105
 monastero di Santa Petronilla 105
 Palazzo del Rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala 98
 Palazzo Pubblico 105, 178, 184
 Palazzo Tolomei 98, 105
 Pinacoteca Nazionale, *San Giovanni Battista, San Paolo, Santa Caterina d'Alessandria, San Giovanni Evangelista* 156
 Spedale di Santa Maria della Scala 105
 Signorelli, Luca 184
 Asciano, abbazia di Monte Oliveto Maggiore, *Storie di san Benedetto* 189
 Berlino, Gemäldegalerie 193
 Siena, Sant'Agostino, cappella Bichi 184-185, 193
 Simone da Spoleto, Anversa, Museum Mayer van den Bergh, *Madonna col Bambino e storie della Vergine* (con Machilone) 62
 Simone Martini 79, 119, 120, 123-125, 129, 132-133, 136-139, 149, 156, 160
 Avignone, Petit Palais, *Profeti* 137
 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, *Madonna e santi* 124, 137
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, *Sant'Agostino, San Gimignano, San Michele Arcangelo* 137
 Colonia, Wallraf-Richartz Museum, *Madonna col Bambino* 137
 Firenze, collezione privata, *Santa Caterina d'Alessandria* 137
 Museo Horne, *Cristo passo* 137
 Galleria degli Uffizi, *Annunciazione tra sant'Ansano e santa Massima* (con Lippe Memmi) 118, 120, 122, 136-137, 141
 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, *Madonna col Bambino, San Pietro, San Paolo, San Domenico, Santa Maria Maddalena* 137-138
Redentore benedicente tra due angeli 137
 Ottawa, National Gallery of Canada, *Santa Caterina d'Alessandria* 137
 Parigi, Musée du Louvre, *Crocifissione* 137
 Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, politico di santa Caterina 120, 125, 128-129, 137-138, 190
 Siena, antiporto di Camollia, *Assunzione della Vergine e angeli* 167
 Palazzo Pubblico, *Maestà* 132, 150
 Pinacoteca Nazionale, *Madonna della Misericordia* 149
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, detto il) 37, 52, 187, 189, 193
 Asciano, abbazia di Monte Oliveto Maggiore, *Storie di san Benedetto* 189
 Pienza, Sant'Anna in Camprena, *Compianto su Cristo morto* 189
 Roma, collezione Patrizi di Montoro, *Pietà* 189
 Subiaco, San Francesco, *Sposalizio della Vergine* 187, 187, 188, 189
 ubicazione ignota, collezione privata, *Compianto su Cristo*

morto 187, 189
 Sovarzio di Ser Bonafidanza 116, 118
 Sovicille, abbazia di Santa Mustiola a Torri 98
 Spadafuori, Federigo 69
 Spanzotti, Martino 187
 Spinello Aretino 103
 Cortona, San Francesco, *Storie di san Giacomo* (bottega) 84, 85
Apostoli 84, 85
 Stefano Fiorentino 139
 Superville, Humbert de 131
 Taddeo di Bartolo 166-167, 176, 191
 Montepulciano, Duomo di Santa Maria Assunta, *Morte e Assunzione della Vergine e santi* 169
 politico 167
 Siena, Palazzo Pubblico, *Uomini illustri* 192
 Tamagni, Vincenzo 189
 Tarlati, Guido 104, 116
 Tarlati, Tarlato 116
 Tommaso da Celano 108
 Torrita di Siena 158
 Torriti, Jacopo 134
 Treviso 102
 San Niccolò 134
 Ugolino di Nerio 129, 137-139
 Berlino, Gemäldegalerie, *Deposizione nel sepolcro* 138
Flagellazione 138
San Giovanni Battista, San Paolo, San Pietro 138
San Matteo e san Giacomo minore 138
San Giacomo maggiore e san Filippo 138
San Mattia e santa Elisabetta d'Ungheria 138
 Cleveland, Museum of Art, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Jacopo e Maria Maddalena* 129, 130, 138
 Londra, National Gallery, *Angeli* 138
Cattura di Cristo 138
Isaia, David, Mosè 138
Resurrezione 138
Salita al Calvario, Deposizione dalla Croce 138
San Bartolomeo e Sant'Andrea 138
San Simone e san Taddeo 138
 Los Angeles, Los Angeles County Museum, *Angeli* 138
 Lucca, Museo di Villa Guinigi, *Sant'Agnese, santa Maria Maddalena, san Nicola, santo Stefano, san Ludovico di Tolosa, la Crocifissione, san Michele Arcangelo* 129
 New York, Metropolitan Museum, *Ultima Cena* 138
 Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, *Profeta Daniele* 138
 Pisa, collezione Schiff-Giorgini, *Madonna col Bambino* 138

collezione Tadini-Buoninsegni, *Madonna* 138
 San Casciano Val di Pesa, chiesa della Misericordia, *Madonna col Bambino in trono e donatore* 120, 139
 Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna col Bambino tra i santi Chiara, Lorenzo, Giovanni Evangelista e Francesco* 129
 Williamstown, Clark Art Institute, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Andrea, Paolo, Pietro, Stefano e Ludovico di Tolosa* 125, 129, 138, 131, 138
 Ugolino di Prete Ilario 170, 173
 Urbano VIII, papa 54, 67, 199
 Urbano da Cortona, Asciano, Sant'Agostino, lastra tombale di Jacopo Scotti 36, 68, 133
 Vanni, Andrea 68, 169
 Vanni, Raffaello, Cortona, San Francesco 63
Adorazione dei pastori 69
 Thode, Henry 71-75, 83, 101, 103
 Tolomei (famiglia) 5-6, 36, 47, 49, 64, 67, 98, 104-105, 107, 114-116, 133, 135, 139, 160, 197, 199, 203, 204
 Tolomei, Antonio di Meo VIII, 36, 49, 62, 107, 115, 115, 132-133, 141, 151, 181
 Tolomei, Arrigo 115, 132, 198
 Tolomei, Bartolomea 93, 115
 Tolomei, Bernardo, beato 105
 Tolomei, Jacopo 105
 Tolomei, Nello 132, 139
 Tolomei, Niccoluccia 115, 198

Tommaso, vescovo di Siena 105
 Tommaso, Pisano 116
 Tornaquinci (famiglia) 135
 Tornaquinci, Cecca 115
 Tozzi, Dorotea 69
 Tozzi, Giuseppe 69
 Trevi 101
 San Francesco 84, 103
 Ubertini, Ranieri 84
 Vasari, Giorgio 6-7, 69, 77-78, 102, 116-117, 119, 132, 138, 153, 158-160, 190-191
 Vassalli, Fortuniero 115, 198
 Vecchietta (Lorenzo di Pietro, detto il) 37, 176
 Venezia 66
 Santi Giovanni e Paolo 102
 Verona, San Fermo 102, 134
Lignum Vitae sancti Franciscii 134
Stimate di san Francesco 134
 Sant'Anastasia 102
 Vicenza, Santa Corona 102
 Visconti, Federico 81
 Volterra 34, 72, 96, 193
 Zeffiniri, famiglia 69
 Zenale, Bernardo 187

PRESENTAZIONE. Un osservatorio esemplare, di Andrea De Marchi	5
RINGRAZIAMENTI	9
ATLANTE FOTOGRAFICO	11
INTRODUZIONE	31
CAPITOLO I. San Francesco di Asciano nei secoli	45
CAPITOLO II. L'architettura francescana da Asciano a Cortona e ritorno	71
CAPITOLO III. L'allestimento della cappella maggiore tra sperimentalismo e canone francescano	107
CAPITOLO IV. L'organizzazione dello spazio e la strategia delle immagini tra <i>ecclesia laicorum</i> ed <i>ecclesia fratrum</i>	141
APPENDICE. Tre descrizioni orizzontali	195
BIBLIOGRAFIA	205
INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE	219

Finito di stampare
nel mese di marzo 2018.