

# ICONOGRAPHICA

RIVISTA DI ICONOGRAFIA  
MEDIEVALE E MODERNA

V • 2006

*ESTRATTO*



FIRENZE

SISMEL • EDIZIONI DEL GALLUZZO

ICONOGRAPHICA

Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L.)

DIRETTORI

Michele Bacci, Fabio Bisogni, Roberto Rusconi

DIRETTORE RESPONSABILE

Claudio Leonardi

*Comitato scientifico*

Raffaele Argenziano, Anna Benvenuti, Lina Bolzoni, Claudio Ciociola, Maria Monica Donato, Fabio Marcelli,  
Ottavia Niccoli, Valentino Pace, Marco Piccat, Paolo Tomea, Claudia Villa

*Comitato lettori*

Joanna Cannon, Chiara Frugoni, Julian Gardner, Alexei M. Lidov, Daniel Russo,  
Hélène Toubert, Gerhard Wolf

*Segreteria di redazione*

Viviana Cerutti, Maria Corsi

# ICONOGRAPHICA

RIVISTA DI ICONOGRAFIA  
MEDIEVALE E MODERNA

V • 2006



FIRENZE

SISMEL • EDIZIONI DEL GALLUZZO

Volume pubblicato con il patrocinio dell'Università degli Studi di Siena  
e un contributo di Banca Intesa

*Saranno accettati nella rivista contributi scritti nelle principali lingue occidentali  
(francese, inglese, italiano, spagnolo, tedesco) corredati da un adeguato numero  
di illustrazioni, stampate di regola in bianco e nero, anche se è previsto l'uso del colore  
in determinati casi.*

*In vista della pubblicazione un parere sui testi inviati sarà espresso  
sia dai membri del comitato scientifico sia dai membri del comitato dei lettori.*

*I contributi e le pubblicazioni per segnalazioni vanno inviati alla redazione:*

«Iconographica» - Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti  
via Roma, 56 - I 53100 Siena  
iconographica@unisi.it

*È attiva la mailing-list Iconographica per lo scambio di informazioni bibliografiche.  
Chi è interessato a partecipare è pregato di contattarci via e-mail.  
Subscribe to our mailing-list *Iconographica* by sending an e-mail to the editorial board.*

*Abbonamenti e vendite:*

SISMEL – EDIZIONI DEL GALLUZZO  
cp. 90 – I 50029 Tavarnuzze – Impruneta – FIRENZE  
tel. +39 055 2374537 - fax +39 055 2373454  
e-mail: order@sismel.it  
catalogo on line: www.sismel.it

ISSN 1720-1764

© 2006 · SISMEL – Edizioni del Galluzzo

# SOMMARIO

## 7 *Abbreviazioni*

### SAGGI

- 11 EKATERINE GEDEVANISHVILI, *The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art*
- 32 NADA HÉLOU, *Le décor des absides dans les églises médiévales du Liban*
- 48 SEBASTIÁN SALVADÓ, *Interpreting the Altarpiece of Saint Bernard: Templar Liturgy and Conquest in 13<sup>th</sup> century Majorca*
- 64 MIRKO VAGNONI, *Il significato politico delle caratteristiche iconografiche di Federico II di Svevia*
- 76 CECILIA PALLONE, *A proposito dell'iconografia del beato Angelo Scarpetti da Sansepolcro, agostiniano*
- 88 JERZY MIZIOLEK, *«I figli che saettano il padre» in un ovale rinascimentale del Museo Bardini a Firenze*
- 106 ELIANA CARRARA, *«Qui non si è mangiato altro che pane et messer Giorgio». Un probabile ritratto giovanile di Vincenzo Borghini di mano del Vasari*
- 118 STEFANO PIERGUIDI, *Sulle fonti del taccuino Rothschild di Giovanni Guerra*
- 126 STEFANO RICCIONI, *Flaminio Allegrini, i Barberini e un libro. Gli affreschi nel chiostro della basilica dei SS. Cosma e Damiano*

### NOTE

- 148 CHIARA FRUGONI, *Il cavaliere e l'acciarino: a proposito di un passo di Adalberone di Laon*
- 150 MARCO COLLARETA, *La «Madonna» di Oxford di Giorgione*
- 154 MARCO COLLARETA, *L'«Erasmus» di Holbein al Louvre*

- 159 *Bibliotheca Iconographica 2004*

### INDICI

- 171 *Indice dei nomi di persona*
- 173 *Indice dei nomi di luogo*
- 175 *Indice iconografico*
- 177 *Referenze fotografiche*

# FLAMINIO ALLEGRINI, I BARBERINI E UN LIBRO. GLI AFFRESCHI NEL CHIOSTRO DELLA BASILICA DEI SS. COSMA E DAMIANO

STEFANO RICCIONI

*Recent restorations of the 17<sup>th</sup> century paintings in the cloister of the church of SS. Cosma e Damiano in Rome gave cause for this research. The paintings date from a renovation of the church in which the Barberini family was involved, in particular Francesco Barberini, a protector of the Third Franciscan Order, who supported the Costituzioni Urbane (1638) giving the Order their own rules. The article argues that the pictorial decoration in the cloister depicting the history of Saint Francis of Assisi was commissioned to celebrate the Third Franciscan Order which had managed the church since 1512. The paintings include a striking panel – unusual in representations of Francis' history – depicting the Investiture of Saint Lucio, the first Tertiary, flanked by Saint Margherita of Cortona, Saint Elisabeth of Hungary, Saint Louis IX and, probably, Saint Yves of Brittany, all saints venerated especially by the Third Order. Furthermore the panel with the Delivery of Franciscan Rule to Saint Francis contains an iconographical enigma, typical of the Baroque culture. The text of the book given by the pope to Saint Francis reports the initial approval of Tertiary Order by pope Nicholas IV as well as the confirmation of the Order by pope Urban VIII Barberini (Costituzioni Urbane). Moreover, an iconographical analysis reveals that the portrait of the pope giving Francis the Rule actually depicts Urban VIII surrounded by his cardinal-nepoti. The panel confirms the commission of the Barberini family, the iconological exaltation of Tertiary Order and the painter, Flaminio Allegrini, who executed the decoration between 1638 and 1641.*

Una recente campagna di restauri eseguita sul ciclo delle *Storie di san Francesco*, dipinto sulle pareti del chiostro della basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma, ha rivelato elementi di riflessione decisivi sia per la datazione che per l'interpretazione della narrazione figurata e del suo contesto storico<sup>1</sup>. Le pitture, ben note alla ricerca storica artistica, ma fin'ora curiosamente trascurate, sono infatti prive di uno studio specifico che affronti l'esame iconografico e iconologico, nonché le questioni della cronologia e dell'attribuzione, affidate solo ad ipotesi. Assegnato ora a Francesco ora a Flaminio Allegrini, il ciclo pittorico viene oggi attribuito a quest'ultimo. L'esame ravvicinato delle scene ci ha consentito di indagare gli aspetti tecnici e conservativi della composizione nonché quelli relativi alla narrazione iconica. In un progressivo percorso di messa a fuoco dei diversi temi sorti dall'osservazio-

ne dei dipinti, il ciclo pittorico ha rivelato un meccanismo narrativo sofisticato, coerente con le intenzioni della committenza e anche con il contesto storico e culturale in cui fu realizzato. La composizione figurata delle storie fu inoltre affidata ad un sottile gioco di intrecci tra immagini e scritte; una sorta di enigma che tenteremo di illustrare e, per quanto possibile, di risolvere. Partiamo dalla *vexata quaestio* degli Allegrini, pittori di origine eugubina, dovuta prevalentemente alle incertezze provenienti dalla consultazione delle fonti storiche<sup>2</sup>. Pellegrino Orlandi nel suo *Abecedario pittorico* affermava che Francesco, nato nel 1587, era il padre di Flaminio, pittore attivo nel secondo decennio del Seicento e allievo del Cavalier d'Arpino<sup>3</sup>, tuttavia, per Filippo Baldinucci, Francesco, nato nel 1624, era il figlio (e non il padre) di Flaminio. Lo storico fiorentino però concordava sul fatto che

Flaminio era appartenuto alla cerchia del Cesari, presso il quale anche il giovane Francesco avrebbe iniziato il mestiere di pittore<sup>4</sup>. Quest'ultima informazione è attualmente ritenuta la più attendibile, in seguito agli studi di Renato Lefèvre<sup>5</sup> e al ritrovamento di un documento, datato al 1679, che riferisce di un pagamento versato a Francesco per la decorazione della cupola della chiesa di Santa Maria del Prato a Gubbio, eseguita tra il 1677 e il 1678. Basandosi su questo documento, Paola Ciufferi ha suggerito di anticipare la nascita di Francesco tra il 1615 e il 1620, collocando la morte del pittore dopo il 1679<sup>6</sup>. In tal modo le notizie riferite da Orlandi riguarderebbero Flaminio, che sarebbe nato nel 1587 e morto nel 1663. Flaminio iniziò la carriera di pittore a Roma nella cerchia del Cavalier d'Arpino, segnalandosi quale uno degli allievi più fedeli allo stile del maestro. Testimoni della sua attività

romana rimangono le *Storie bibliche* e i fregi per le stanze del cardinale Giovan Battista Deti nel Palazzo Aldobrandini, ora Chigi, al Corso<sup>7</sup>. Dopo i primi studi di Herwarth Röttgen che puntualizzò con ulteriori attribuzioni l'attività di Flaminio<sup>8</sup>, Claudio Strinati ha ampliato ancora il catalogo del pittore, attribuendo alla sua mano tre pale d'altare della Cappella Gavotti, già nel Duomo di Savona, e il *Martirio di san Pietro* della collezione Pallavicini di Roma<sup>9</sup>.

Francesco Allegrini ebbe maggior fortuna, soprattutto come pittore di *Battaglie*<sup>10</sup>. Dopo un periodo di apprendistato presso la bottega del Cavalier d'Arpino, Francesco volse la sua attenzione all'opera di Pietro da Cortona. Le prime testimonianze documentate della sua attività romana si incontrano tra il 1645 e il 1650, quando il pittore affrescò le *Storie di Mosè* nel palazzo Altieri. Prima di tornare a Gubbio, attorno all'anno 1661, egli fu frequentemente chiamato a decorare le chiese e i palazzi signorili di Roma, tra i quali l'ex palazzo del Sant'Uffizio, dove eseguì il ciclo pittorico che costituisce la vetta più alta raggiunta dal suo ingegno<sup>11</sup>. Probabilmente la fama del figlio oscurò quella del padre, inducendo gli storici ad assegnare a Francesco anche alcune opere di Flaminio.

Tale confusione sembra essersi verificata per gli affreschi del chiostro della chiesa dei SS. Cosma e Damiano che, per un lungo periodo, sono stati attribuiti a Francesco Allegrini<sup>12</sup>. Tuttavia, un documento pubblicato da Giovanni Biasotti rivela che il 18 settembre del 1635 Flaminio fu incaricato di stimare alcune opere di Simone Lagi e di Marco Tullio Montagna, proprio nella basilica dei SS. Cosma e Damiano<sup>13</sup>. Partendo da tale indicazione Röttgen ha ipotizzato che gli affreschi del chiostro e della terza cappella a destra nella chiesa, dedicata a sant'Antonio, fossero stati eseguiti da Flaminio, attorno al 1635. Al figlio Francesco lo studioso attribuì la decorazione della terza cappella a sinistra, con le storie di sant'Alessandro<sup>14</sup>. Queste osservazioni sono state accolte anche da Antonio Pinelli che ha assegnato a Flaminio gli affreschi del chiostro, anticipandoli però ad una data vicina al 1630. Lo stesso Flaminio avrebbe dipinto, secondo Pinelli, anche la *Deposizione dalla Croce*, che si trova nella lunetta al termine della prima rampa di scale di ac-

cesso al convento, e gli affreschi della terza cappella destra della chiesa, mentre per realizzare l'*Assunzione della Vergine* nella volta della sagrestia, egli si sarebbe avvalso della partecipazione del figlio Francesco<sup>15</sup>. Infine, l'attribuzione a Flaminio delle pitture nel chiostro è stata avvalorata dall'esame di un gruppo di disegni assegnati a Francesco, tra i quali Philip Pouncey e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò hanno individuato alcuni bozzetti appartenenti alla mano di suo pa-

dre<sup>16</sup>. Due di questi disegni sono stati identificati con la scena di *Innocenzo III che conferma la Regola francescana* e costituirebbero i bozzetti preparatori delle pitture del chiostro<sup>17</sup>. In particolare, secondo il parere di Prosperi Valenti Rodinò, il ciclo pittorico andrebbe datato tra il 1626 e il 1632<sup>18</sup>. Fin qui le vicende storiografiche relative all'attività dei due pittori e al ciclo francescano. Passiamo ora a considerare le vicende relative alla basilica dei SS. Cosma e Damiano e al



1. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, San Francesco riceve le stimmate, affresco.

suo rinnovamento<sup>19</sup>. Per una corretta interpretazione del ciclo francescano è necessario, infatti, fare una breve digressione al fine di comprendere lo spazio architettonico in cui fu allestita la decorazione e le vicende connesse all'ambiente storico e culturale in cui essa fu concepita.

La chiesa, la cui fondazione risale a Felice IV (526-530), si trovava, durante il Cinquecento, in una situazione d'abbandono. I canonici preposti alle cure dell'edificio avevano, infatti, deciso di allontanarsene per via dei ripetuti straripamenti del Tevere e delle acque discendenti dalle pendici dei colli limi-

trofi che trasportavano a valle terra e macerie. Tutta l'area del Foro romano aveva subito un progressivo innalzamento del livello del terreno, fatto che interessava particolarmente la basilica e rendeva assai disagiate le condizioni di vita dei suoi abitanti. I padri francescani del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco in Italia, entrati in possesso della basilica nel 1512 con decreto ufficiale del cardinale Alessandro Farnese (futuro papa Paolo III)<sup>20</sup>, avevano ripetutamente chiesto alla Santa Sede di intervenire con adeguate opere di ristrutturazione. Essi ottennero un primo importante in-

tervento nel 1602, durante il pontificato di Clemente VIII, quando furono completamente risarcite sia le strutture che la decorazione, in seguito al crollo del campanile di epoca romanica e di alcune parti dei pilastri. Tuttavia, si deve ad Urbano VIII (1623-1644) il completo rinnovamento della chiesa e del complesso conventuale.

Per ottenere l'intervento del papa i frati ricorsero ad un'audace operazione. Taddeo Barberini aveva bisogno di travertino per costruire il palazzo alle Quattro Fontane e, sia che sia stato lui a chiedere o i frati a offrire, resta il fatto che, per ricavare il denaro necessario per la ricostruzione della chiesa, i religiosi decisero di demolire l'antica muratura di bugnato verso il Campidoglio e di vendere i blocchi di tufo a Taddeo. Urbano VIII facilitò questa operazione. Considerando che la Camera Apostolica non poteva rivendicare le mura della chiesa, perché la vicenda esimeva dalla sua giurisdizione, il papa cedette ai frati i tufi e i travertini: «Ad effetto che come loro propri li possano vendere a Don Taddeo»<sup>21</sup>. Lo stratagemma consentì ai religiosi di procurarsi i fondi per la ristrutturazione dell'edificio e ai Barberini di acquisire il materiale necessario alla costruzione del palazzo di famiglia.

I lavori, affidati inizialmente all'architetto Orazio Torriani, passarono successivamente al fiorentino Luigi Arrigucci<sup>22</sup> che diresse i restauri, eseguiti tra il 1626 e il 1632 da fra' Michele Bergamasco cappuccino<sup>23</sup>. Il problema da risolvere era costituito dal progressivo ed inesorabile interrimento della chiesa rispetto al piano del Foro. Si decise pertanto di realizzare un nuovo pavimento, sette metri sopra il livello della precedente basilica, che da quel momento costituì la chiesa inferiore, l'odierna cripta. La chiesa superiore fu edificata seguendo la pianta rettangolare sottostante ed innalzando tre cappelle su entrambi i lati lunghi, separate l'una dall'altra da pareti con funzione di contrafforti. A questa fase costruttiva risale la realizzazione del chiostro, situato al centro del nuovo fabbricato, su un lato del quale si ricavò anche un ingresso laterale alla basilica<sup>24</sup>. In questa occasione la chiesa, che aveva il suo ingresso da Campo Vaccino, privata della parte inferiore della rotonda del tempio di Romolo, ricevette un accesso attraverso il fabbricato del convento dalla pic-



2. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Vestizione di san Lucio, affresco.



cola porta laterale che mette in comunicazione l'edificio direttamente con il chiostro. I lavori di decorazione della basilica durarono per qualche anno, come dimostra anche la nuova edificazione dell'altare maggiore, terminato nel 1638 per volere del superiore del convento dei SS. Cosma e Damiano, Ludovico Ciotti da San Polo, che affidò il progetto a Domenico Castelli<sup>25</sup>.

Nonostante il susseguirsi delle vicende costruttive, fino al XVIII secolo la basilica mantenne una sostanziale unità architettonica. L'espropriazione del convento nel 1873 e i lavori di demolizione e adattamento che si succedettero nei decenni seguenti arrecarono numerosi danni al chiostro e alle pitture<sup>26</sup>. Nel 1897 gli scavi del Foro Romano resero inaccessibile l'ingresso alla basilica da quella parte. Successivamente, l'apertura della via dei Fori Imperiali condizionò il prospetto della chiesa verso l'arteria stradale. Oggi si accede all'edificio attraversando l'atrio e percorrendo il lato sud del chiostro fino all'ingresso principale che si snoda tra la navata, sulla sinistra, e i resti del Tempio del Divo Romolo sulla destra di chi entra<sup>27</sup>.

L'attuale configurazione del chiostro restituisce dunque una situazione sostanzialmente alterata, almeno per quanto riguarda la corretta lettura del ciclo francescano. Non possiamo sapere, infatti, se le pitture, in gran parte distrutte o scialbate già in antico, seguissero un più ampio e complesso programma iconografico. Attualmente sono visibili quattro episodi<sup>28</sup>: *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 1); *la Vestizione di san Lucio, primo terziario* (fig. 2); *la Predica di san Francesco* (fig. 3); *la Conferma della Regola francescana* (fig. 4) e una serie di quattro santi posti sulle paraste e sui pilastri adiacenti all'episodio della vestizione del primo terziario. Tutti questi episodi si collocano sul lato occidentale e occupano tre campate delle pareti sul lato del Foro romano, mentre la scena relativa alle *Stimmate di san Francesco* è, invece, disposta sulla parete sud, all'attuale ingresso del chiostro, in una posizione isolata che le conferisce il valore di un quadro devozionale.

Da quanto si può dedurre, il ciclo delle storie francescane si presenta con caratteristiche atipiche rispetto alla tradizionale iconografia che ritrae il santo di Assisi e le sue vicende agiografiche<sup>29</sup>. All'interno della tradizionale

raffigurazione degli episodi della vita di san Francesco, infatti, vennero inserite le vicende relative alla predicazione del santo di Assisi presso Poggibonsi, al suo incontro con san Lucio e all'investitura di quest'ultimo<sup>30</sup>.

La scena della *Vestizione di san Lucio, primo terziario*<sup>31</sup> (fig. 2) si trova sulla prima campata del muro ovest del chiostro ed è costruita seguendo un impianto ancora tardo manierista, organizzato all'interno di un'imponente architettura, secondo un saldo impianto prospettico che permette alle figure in primo piano di emergere con volumi monumentali. Le due figure principali

sono inquadrare da un gruppo di devoti e occupano il centro della scena, assumendo la funzione di asse verticale attorno al quale si articola l'intera composizione. Il saio bruno con cordone in vita a tre nodi caratterizza il primo dei due personaggi e lo identifica come san Francesco, riconoscibile anche dalla presenza delle stimmate sulle mani e sui piedi, secondo l'iconografia tradizionale<sup>32</sup>. Il santo è raffigurato con la barba incolta e il volto emaciato mentre veste san Lucio con l'abito di penitenza che consisteva in un saio di colore grigio cenere con una corda per cintura<sup>33</sup>.



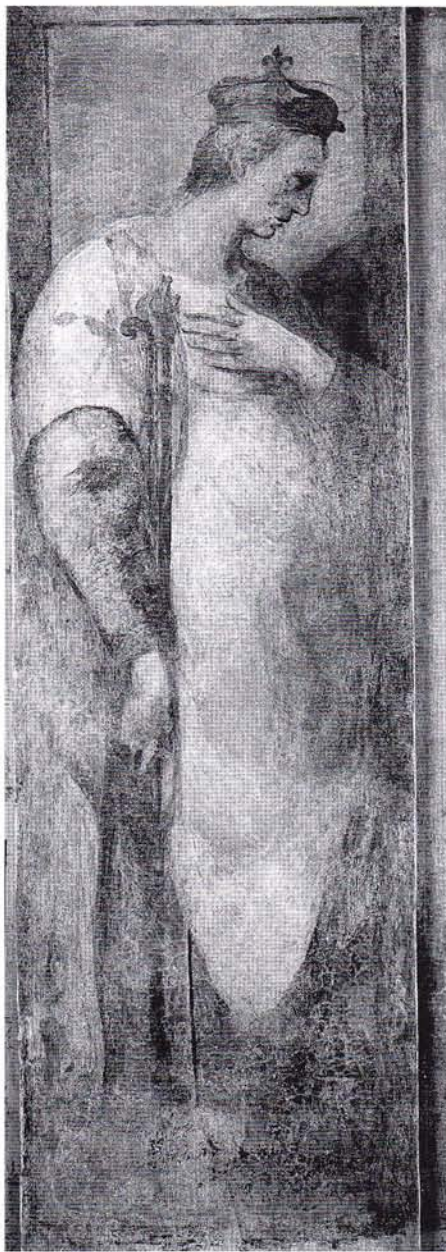
3. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Predica di san Francesco, affresco.



4. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminiio Allegrini, 1638-1641, Conferma della Regola francescana, affresco.

L'evento doveva essere descritto nella *Legenda Antiqua* di san Lucchese ed è riportato nell'*Epitome Fiorentina*<sup>34</sup>, che precedeva la *Legenda* di Bartolomeo dei Tolomei, scritta non prima del 1370<sup>35</sup>, ma giunta nella versione rimaneggiata da Bartolomeo da Colle, che risale al 1477<sup>36</sup>. Questa versione pare ispirare l'iconografia delle pitture nelle quali Lucio è ritratto in ginocchio davanti a san Francesco, con le mani serrate sul petto. L'avvenimento è infatti proposto anche nel *Trattato del Terz'ordine* che Mariano da Firenze scrisse tra il 1520 e il 1521, ma in tal caso il racconto narra che il santo fu "vestito" insieme alla moglie Buonadonna<sup>37</sup>. Nella scena dipinta sulle pareti del chiostro, invece, la moglie di san Lucio è ritratta dietro al santo al quale offre le spalle, in abiti discinti e con il figlio in braccio. Tale posizione pare voler significare proprio il distacco di Lucchese dalla vita matrimoniale; in asse con Bonadonna, come per sottolineare la gravità dell'evento, una donna piange portando la mano ad asciugare le lacrime. Tale iconografia confermerebbe che la scena sia stata ispirata dalla *Legenda* di Bartolomeo da Colle, il quale riscrisse la storia di Lucio adattandola al pubblico conventuale. Secondo gli studi di Massimiliano Zanot, infatti, nella versione di Bartolomeo da Colle, la santità di san Lucio fu improntata al modello di san Francesco, in modo da poter essere sviluppata sul piano della perfezione individuale e costituire, così, un richiamo per un pubblico di conversi all'obbedienza dell'Osservanza<sup>38</sup>. La scena raffigurata adatterebbe, dunque, la narrazione della leggenda di san Lucio alle specifiche finalità del Terzo Ordine Regolare che intendeva dimostrare la sua diretta derivazione da san Francesco e dai suoi moniti morali<sup>39</sup>.

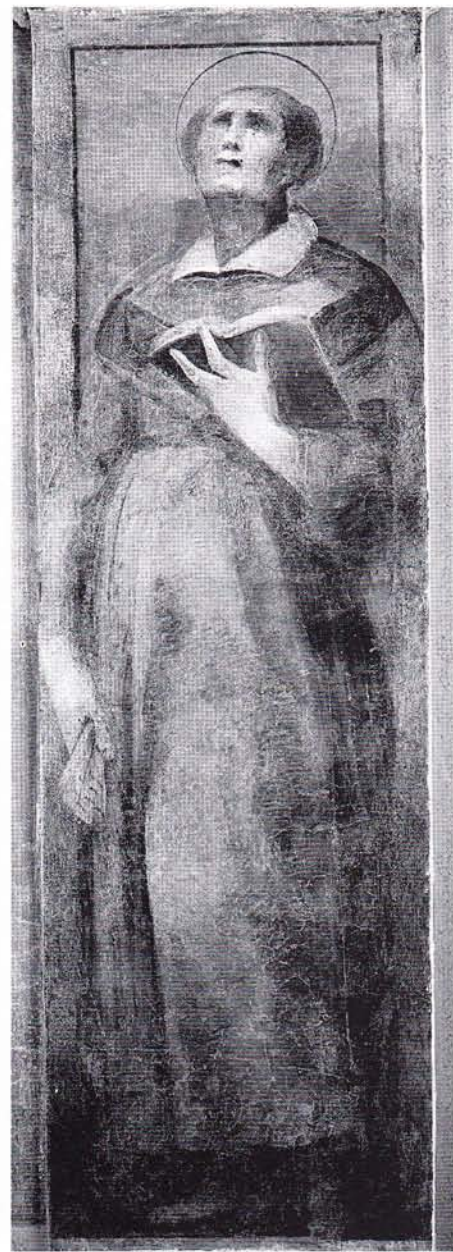
Il riferimento a san Francesco, quale fondatore del Terz'Ordine, è un tema caratteristico della letteratura relativa alla storia dei penitenti francescani<sup>40</sup>, sebbene oggi non si riconosca più consistenza storica a tale impostazione<sup>41</sup>. La prima testimonianza dello specifico collegamento tra il santo di Assisi e san Lucio si troverebbe nella *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*, composta tra il 1365 e il 1374 e attribuita ad Arnould de Sarand<sup>42</sup>. Il testo, infatti, fu usato per identificare i natali del Terz'Ordine che si volle fondato da san Francesco nel 1221,



5. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, San Luigi IX, affresco.

con un imprecisato *sanctus Lucius* come primo terziario<sup>43</sup>. Le vicende relative al riconoscimento dell'Ordine portarono, quindi, ad esaltare la figura di Lucio quale primo terziario e a porre la nascita dell'Ordine a Firenze e poi a Poggibonsi<sup>44</sup>.

A causa della scarsità delle fonti, è difficile illustrare lo sviluppo del culto di san Lucio. Tuttavia, dagli statuti bonizzesi del 1300 (rubrica XIX), sappiamo che, otto giorni prima della morte di Lucchese, alcuni ufficiali del Comune di Poggibonsi dovevano organizzare gli onori da rendere al santo, quale pa-



6. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Sant'Ivo di Bretagna (?), affresco.

trono della città<sup>45</sup>. Il culto di san Lucio, infatti, pare avere una diffusione prevalentemente locale, almeno fino a tutto il Quattrocento<sup>46</sup>, e anche la sua santità non ottenne un immediato riconoscimento<sup>47</sup>.

Quanto appare rilevante ai fini dell'interpretazione del ciclo pittorico è che la narrazione della *Vestizione di san Lucio* appartiene alla storia dell'*Ordo poenitentium* duecentesco, che si voleva alle origini del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco che, come si è detto, gestiva la basilica diaconale dal 1512. La storia del Terz'Or-

dine Regolare è assai travagliata e complessa, per via della frammentarietà di informazioni e per le diverse interpretazioni fornite dalla storiografia. Gli studi compiuti hanno inoltre dimostrato che l'opera di san Francesco si inseriva nel vasto movimento penitenziale che lo precedeva da secoli. Il termine Terz'Ordine non si rifà, infatti, immediatamente a san Francesco ma alla suddivisione medievale dei fedeli in tre stati od ordini<sup>48</sup> e rientra nell'ampio fenomeno dell'Ordine penitenziale. In particolare, la storia del Terzo Ordine della Regolare Osservanza

di san Francesco si rivela tormentata fin dalle origini. Anche dopo la promulgazione della bolla *Supra montem* (1289), con la quale Niccolò IV approvava la prima regola dell'ordine dei frati della penitenza, la storia dei Terziari francescani è costellata di incerti riconoscimenti che denotano una profonda instabilità. Unificato nel 1447 da Niccolò V, con la bolla *Pastoralis Officii*, il Terz'Ordine Regolare fu subito sciolto nel 1449 dallo stesso papa, con la bolla *Romanus Pontifex*<sup>49</sup>, per trovare una nuova apparente unità nel 1476. Nel 1549 vennero proclamati i *Ge-*

*neralia Statuta*, che si possono considerare la regola vera e propria dei Terziari francescani<sup>50</sup>, tuttavia, tra il 1568 e il 1586, l'Ordine appare nuovamente frammentato<sup>51</sup>. Dal gennaio 1599 il nuovo procuratore generale, Francesco da Massa Martana, stabilì a Roma, presso il convento dei SS. Cosma e Damiano, la sede permanente della procura generale del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco<sup>52</sup>. La scelta della sede romana fu dettata dal potenziamento degli organismi centrali di governo dell'Ordine e da una serie di rinnovate concessioni di privilegi da parte delle Congregazioni Romane, che avevano rafforzato il controllo romano sui regolari, in particolare sul Terz'Ordine, generando la progressiva erosione delle loro autonomie<sup>53</sup>. Solo con la promulgazione delle *Costituzioni Urbane* del 1638, da parte di Urbano VIII, i Terziari francescani trovarono un primo riconoscimento giuridico ufficiale<sup>54</sup>. Come vedremo, tale promulgazione si rivelerà decisiva anche per la realizzazione degli affreschi e del loro programma iconografico.

Gli affreschi del chiostro della chiesa dei SS. Cosma e Damiano rivelano, quindi, una precisa volontà programmatica che intendeva ricostruire la storia del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco facendola risalire direttamente all'*Ordo poenitentium*, al fine di affermarne la legittimità; in tal senso, il richiamo ad un'originaria e diretta investitura di san Lucchese da parte di san Francesco funziona quale adattamento agiografico della storia del santo di Assisi, realizzata al fine di sostenere l'autenticità, l'autorità e l'indipendenza dei Terziari.

A ribadire tale significato furono posti, attorno alla scena, i principali santi del *pantheon* del Terz'Ordine<sup>55</sup>: Luigi IX di Francia, Elisabetta d'Ungheria e Margherita da Cortona, raffigurati sulle paraste e sui pilastri del chiostro, in relazione simbolica e funzionale con la vestizione di san Lucio.

Sulla prima parasta ovest del chiostro, a sinistra della *Vestizione di san Lucio*, è raffigurato Luigi IX re di Francia (1214-1270). Egli è ritratto in piedi nelle vesti di un francescano piuttosto giovane, leggermente chinato, con il corpo di tre quarti, il volto di profilo e la mano sinistra poggiata sul petto (fig. 5). Il capo è cinto da una corona al cui vertice c'è un giglio, simbolo dei re di Fran-



7. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Sant'Elisabetta d'Ungheria, affresco.



8. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Santa Margherita da Cortona, affresco.

cia, ed è circondato da un'aureola che ne testimonia la santificazione. Il santo indossa inoltre una veste azzurra ed un mantello che reca, sulla spalla destra, un ricamo che riproduce i gigli di Francia. Con la mano destra, posta all'altezza della coscia, il santo sorregge uno scettro<sup>56</sup>. Il culto di Luigi IX si diffuse ampiamente per opera dei francescani, fieri di annoverare un re tra i santi del loro Terzo Ordine, e per influsso della dominazione angioina nel regno di Napoli. San Luigi viene infatti raffigurato sempre col manto regale azzurro cosperso dei gigli d'oro di Francia, con la corona e lo scettro<sup>57</sup>. Inoltre san Luigi IX compare anche all'interno della basilica, sul lato sinistro del tamburo absidale, raffigurato in piedi con la corona sul capo e lo scettro in mano e viene identificato da un'iscrizione posta sopra la sua testa: *s(anctus) Ludovicus rex Franciae / protector*, secondo la terminologia francese che non distingue tra Luigi e Ludovico. Un'altra e più significativa immagine di san Luigi IX è posta nella cappella di sant'Antonio, nel grande affresco della parete sinistra, attribuito a Flaminio Allegrini.

Sul secondo pilastro est del chiostro è raffigurata sant'Elisabetta d'Ungheria, abbigliata da francescana, in posizione di tre quarti mentre sorregge con la mano destra un piatto con un pesce<sup>58</sup> (fig. 7). Le raffigurazioni della santa, numerose già nel XIII secolo, la presentano nei due aspetti che ne caratterizzano l'esistenza terrena: quello relativo all'origine principesca e l'altro derivato dalla sua vocazione di terziaria francescana. Sant'Elisabetta appare spesso vestita da principessa, ma altrettanto frequenti sono le raffigurazioni nelle vesti di terziaria. Quando è ritratta da sola, la santa ha come attributi il pane e il pesce, in riferimento al miracolo evangelico delle turbe affamate, ma anche alla sua attività di benefattrice dei poveri, ampiamente sottolineata nella sua agiografia<sup>59</sup>. Sebbene la sua adesione alle idee di san Francesco fosse solo spirituale, santa Elisabetta assume, in Italia, il ruolo particolare di protettrice regale del Terz'Ordine Franciscano, del quale viene spesso rappresentata come fondatrice e patrona. In questa veste, santa Elisabetta d'Ungheria trova la sua giusta collocazione simbolica, in relazione al tema della vestizione del primo terziario,

connessa alla celebrazione dell'Ordine. Sul primo pilastro est è rappresentata, frontalmente, una figura femminile abbigliata in abito grigio scuro, velata e in atteggiamento benedicente (fig. 8). Mancano tuttavia elementi iconografici caratterizzanti, sebbene la presenza sugli altri pilastri di santi del Terz'Ordine Franciscano, come san Luigi IX e sant'Elisabetta d'Ungheria, ci suggerisca che anche qui sia raffigurata una santa francescana<sup>60</sup>. Fugata la possibilità che si tratti di santa Chiara d'Assisi, per la mancanza degli attributi che comunemente la identificano,

quali il giglio (presente al contrario nella santa Chiara dipinta sul sottarco e nel grande affresco sulla parete destra della cappella di S. Antonio, all'interno della basilica) o l'ostensorio<sup>61</sup>, l'ipotesi più plausibile è che sia stata raffigurata santa Margherita da Cortona<sup>62</sup>. Questa santa, inoltre, è presente anche nella decorazione del sottarco della cappella di sant'Antonio, riconoscibile dal cagnolino seduto ai suoi piedi e dal crocifisso tenuto tra le mani. Santa Margherita, figlia di un contadino e vissuta per alcuni anni in concubinato con un nobile, alla morte di que-



9. Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection, 1922.1058, Flaminio Allegrini (?), 1638 ca., Innocenzo III conferma la Regola francescana, penna marrone e guazzo, mm. 310 x 219.



10. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminiò Allegrini, 1638-1641, Urbano VIII e i cardinal-nepoti, particolare dalla Conferma della Regola francescana.

sti, chiese di entrare nell'ordine francescano e, dopo qualche esitazione, fu accolta tra i Terziari francescani. La *Legenda* vuole che la sua conversione sia avvenuta in seguito al ritrovamento del cadavere del suo amante, assassinato dopo averle fatto visita e che la santa scoprì per esservi stata condotta dal cane che il padrone portava con sé<sup>65</sup>.

Prima dell'intervento di restauro, la parte inferiore del pilastro dove è raffigurata la santa si presentava molto lacunosa e rimaneggiata. Durante i lavori di pulitura sono state

rilevate, all'altezza dei piedi della santa, tracce di pigmento diverse da quelle dell'abito sia per tono che per colore. È pertanto possibile che in questa posizione fosse raffigurata un'immagine che consentisse l'identificazione del personaggio, probabilmente il cagnolino, attributo principale di santa Margherita da Cortona. In tal modo si potrebbe spiegare l'assenza di elementi iconografici visibili nella zona superiore, dato che l'altro attributo di santa Margherita, il crocifisso, non è sempre rappresentato.

Sulla parasta a destra dell'affresco, sempre sul muro ovest del chiostro, è raffigurato in piedi un personaggio maschile, con il volto giovanile, in una posizione frontale e una leggera torsione del corpo verso sinistra<sup>66</sup> (fig. 6). Una sottile aureola giallo-bruna sporge dietro il capo che è rivolto verso l'alto, secondo una posa estatica caratteristica dell'iconografia della Controriforma. Il santo indossa una sorta di scapolare (o corta mantella) bordato orizzontalmente da un nastro purpureo, sopra un saio color grigio-



11. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Urbano VIII, particolare dalla Conferma della Regola francescana.

cenere, proprio dei Frati Minori, e stringe nella mano destra due fogli vergati in modo da evocare un testo scritto, mentre con la sinistra sorregge un libro aperto. Purtroppo l'opera è giunta in uno stato di conservazione mediocre, a causa delle numerose lacune e abrasioni di pellicola pittorica che interessano l'intera superficie. È questo l'unico caso in cui l'identificazione del personaggio rimane incerta, anche per l'assenza di chiari elementi iconografici<sup>65</sup>. L'ipotesi più convincente, comunque, è che il santo raffigurato si possa identificare con sant'Ivo di Bretagna<sup>66</sup>. A favore di questa ipotesi si segnala l'appartenenza del santo al *pantheon* dei Terziari<sup>67</sup>. Mariano da Firenze, infatti, lo esalta per la straordinaria dedizione alla carità, indicando nel *gratuitum patrocinium* e nella *praedicatio fructuosa* le migliori qualità del santo che non si limitò a provvedere alle esigenze materiali dei più poveri, ma mise a loro disposizione anche la sua scienza giuridica<sup>68</sup>. È possibile quindi che proprio la fama di avvocato e giudice patrocinatore dei deboli abbia suggerito la scelta di Ivo di Bretagna, anche per creare un volontario richiamo alle travagliate vicende giuridiche dell'Ordine dei Terziari e sollecitarne la protezione da parte del santo. La presenza della mantella bordata di rosso potrebbe, infatti, alludere alle vesti da giudice<sup>69</sup>, mentre il libro e i fogli stretti nell'altra mano, anch'essi attributi tradizionali di Ivo, evocano la sua

attività di predicatore e difensore degli umili. Tra i santi terziari non vi sono altri personaggi che paiono corrispondere, per elementi iconografici, alla figura in esame e non pare possibile che in tale contesto possa trovare posto un santo non appartenente a quelli espressamente indicati quali Terziari e, pertanto, venerati dall'Ordine.

In prossimità dell'ingresso alla basilica il Terz'Ordine Franciscano volle dunque celebrare la sua legittimità, raffigurando san Francesco mentre investe personalmente colui che era ritenuto il primo terziario. Questo evento fu coronato selezionando, tra i santi più rappresentativi dei Francescani, quelli che avevano una specifica appartenenza ai Terziari. L'iconografia del ciclo pittorico avrebbe dunque un chiaro intento celebrativo realizzato attraverso una mirata ricostruzione storiografica del Terz'Ordine della Penitenza.

L'affresco posto sulla seconda campata ovest del chiostro, *La predica di san Francesco* (fig. 3), mostra, come la scena precedente, un'impostazione ancora tardo manierista. Il santo è collocato al centro in atto di parlare ad un gruppo di fedeli, mentre sorregge con la mano sinistra un libro, probabilmente il Vangelo (o la Regola dell'Ordine). Il gruppo si staglia davanti ad un paesaggio naturale sul cui sfondo azzurro s'intravede, a destra, una rocca difesa da alti bastioni. Molto probabilmente si tratta della



12. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, G. Bernini, 1640 ca., Urbano VIII, statua in marmo.



13. Roma, Palazzo Barberini, G. Bernini (?), 1632, Ritratto di Urbano VIII, olio su tela.

città di Poggibonsi, dove, secondo la *Legenda* di san Lucio, Francesco si soffermò a predicare e dove incontrò il primo santo terziario. La descrizione della città, assente nella versione di Mariano da Firenze, è infatti indicata quale *castrum* sia nell'*Epitome*<sup>70</sup> che nella *Legenda* di Bartolomeo da Colle, il quale ne dà anche una sommaria descrizione che ben si addice alla nostra raffigurazione: «Hoc siquidem castrum, in medio Tusciae collocatum (...) nec non forti murorum vallatum, ut amicis et incolae praebe-

ret habitandi securitatem, inimicis vero et extraneis minacem incuteret terrorem»<sup>71</sup>. Ai lati, come quinte teatrali, due tendaggi rossi delimitano la rappresentazione. Al centro, in alto, appare un cartiglio che recava il titolo del dipinto, oggi indecifrabile.

Di grande interesse, e decisivo ai fini del nostro studio, è l'esame del riquadro successivo, raffigurante la *Conferma della Regola francescana*<sup>72</sup> (fig. 4). L'affresco è collocato nell'ultima arcata cieca sul lato ovest del chiostro e ritrae una scena inserita all'interno di un'architettura monumentale di stampo, anche in questo caso, ancora cinquecentesco. Le imposte dei due archi principali poggiano su robusti architravi, mentre nell'abside, sullo sfondo, s'intravede un altare su cui poggia un'immagine tra due candelabri, probabilmente una raffigurazione dell'Assunzione della Vergine. Le strutture architettoniche sono messe in risalto da una fonte di luce proveniente dall'alto, lasciando immaginare la presenza di una cupola con la sua lanterna. Al centro della composizione è posto san Francesco in ginocchio,

vestito con il saio grigio tipico dei primi francescani, mentre riceve la Regola da parte di Innocenzo III. Sullo sfondo un gruppo di nobili e alti prelati assiste alla scena, mentre tre monaci francescani si allineano a destra, alle spalle del santo. Una rappresentazione dell'Annunciazione fa da ornamento al piviale indossato dal vescovo, seduto in basso a sinistra, di spalle all'osservatore. Accanto al pontefice, secondo uno schema di derivazione raffaellesca, si dispongono due cardinali che ne sorreggono il manto. In primo piano, quasi a creare una sorta di diretta introduzione alla scena, sono raffigurate delle figure di grandi dimensioni, tra cui spiccano i due soldati sulla destra, vestiti con corazza ed elmo piumato, che creano una continuità di spazio tra lo spettatore ed il dipinto.

Come accennato, una traccia importante di questa iconografia è conservata nel bozzetto che Pouncey ha identificato quale *Innocenzo III che conferma la Regola dell'Ordine francescano*, indicandolo come disegno preparatorio per il nostro affresco<sup>73</sup> (fig. 9).

Lo stile ancora tardo manierista rivela una scena impostata secondo i canoni narrativi della pittura controriformista romana, con citazioni provenienti dal repertorio tardo cinquecentesco ed in particolare dal Cavaliere d'Arpino<sup>74</sup>.

La prima lettura iconografica del nostro affresco rivela, dunque, un tema tradizionale e immediatamente percepibile: Innocenzo III mentre, nel 1210, conferma oralmente la *formula vitae* scritta da san Francesco. Tuttavia i committenti dei lavori vollero conferire all'opera un altro significato, volto a consolidare il riconoscimento del Terz'Ordine dopo un lungo periodo di polemiche e difficoltà e a celebrare i suoi benefattori.

Il gruppo del pontefice e dei personaggi che lo circondano è realizzato in modo diverso dal disegno di Chicago e dalle analoghe raffigurazioni del tema, esaltando le tre figure centrali, sovrelevate e isolate. Inoltre, nell'affresco dei SS. Cosma e Damiano, i volti del papa e dei due ecclesiastici raffigurati nell'atto di sorreggere il suo



14. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flamínio Allegrini, 1638-1641, Ritratto di Antonio Barberini, particolare dalla Conferma della Regola francescana.



15. C. Bloemart, Ritratto di Antonio Barberini, incisione da G. Teti, Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae, Roma 1642.



manto, sono eseguiti secondo un'attenta restituzione delle caratteristiche fisionomiche<sup>75</sup>. Si tratta, infatti, di Urbano VIII e dei suoi due cardinal-nepoti: Francesco e Antonio Barberini, rispettivamente a destra e a sinistra del papa (figg. 10-11). Tra i molti ritratti di Urbano VIII possono essere usati per confronto la statua del Bernini (fig. 12), che lo raffigura in atto benedicente nella sala degli Orazi e Curiazi nel Palazzo dei Conservatori, eseguita tra il 1635 e il 1640<sup>76</sup>, nonché il ritratto datato al 1632 e attribuito sempre al Bernini, conservato alla Galleria Barberini<sup>77</sup> (fig. 13). Il Bernini aveva di fatto imposto una formula ritrattistica e la sua eco si avverte chiaramente nel confronto tra la statua del Palazzo dei Conservatori e il nostro affresco che raffigura il papa negli stessi anni, in un'analogha posizione e con la medesima caratterizzazione dei lineamenti. Per quanto riguarda i cardinal-nepoti, la somiglianza dei loro volti, riprodotti in incisioni e stampe delle gallerie di ritratti dell'epoca, è puntuale e verificabile<sup>78</sup> (figg. 14-17). Infine anche i volti dei tre

terziari che si dispongono alle spalle di san Francesco mostrano precise caratteristiche fisionomiche, il che fa pensare che, anche in questo caso, si tratti di veri e propri ritratti, probabilmente di eminenti personaggi appartenenti all'Ordine, tra questi, colui che ci osserva potrebbe essere Francesco Guastamiglio da Curia, ministro generale dell'Ordine tra il 1638 e il 1641<sup>79</sup> (fig. 18).

Soffermiamoci ora sul libro/regola che Innocenzo III/Urbano VIII consegna a san Francesco e sull'iscrizione che esso contiene. La sua posizione, in alto, quasi al centro del dipinto, rende il testo difficilmente leggibile<sup>80</sup> (fig. 19). Sulle pagine del libro si dispongono due iscrizioni distinte che, con un dotto gioco di evocazioni, trasformano e attualizzano il significato iconografico del dipinto.

Sulla pagina sinistra si legge<sup>81</sup>:

*Nicol<a>us*

*IV*

*[t]erzari*

*Regolam*

*[a]pprobat*

*anno eius*

*2*

mentre sulla pagina destra è scritto:

*UR[banus]*

*VI[II]*

*terz[ari]*

*OR[dinem]*

*co<n>fir[mat]*

*anno [eius]*

*18.*

Sebbene le iscrizioni si trovino in uno scadente stato di conservazione, l'esame paleografico ci ha rivelato una scrittura cancelleresca italica ordinata e regolare, eseguita a buon fresco con il pennello. Il corpo delle lettere è inserito in una duplice rigatura e la scrittura è disposta su sette righe che seguono la curvatura delle pagine e rendono difficoltosa la lettura all'estremità di esse. Sono presenti alcune oscillazioni grafiche: la *A* in forma di una minuscola chiusa, o di modello gotico con occhio aperto o chiuso; la *E* eseguita spesso in modo incerto. Inoltre sono poco frequenti



16. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Ritratto di Francesco Barberini, particolare dalla Conferma della Regola francescana.



17. C. Bloemart, Ritratto di Francesco Barberini, incisione da G. Tetti, *Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae*, Roma 1642.



18. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Ritratto di Francesco Guastamiglio da Curla (?), particolare dalla Conferma della Regola francescana.

le legature tra cui si segnala: *FIR* (*confirmat*) nella quinta riga della pagina destra; mentre in due casi si ricorre ad una fusione di segni alfabetici tramite nesso: *PR* nella quinta riga (*approbat*) della pagina sinistra e *TE* (*terzari*) nella terza riga della pagina destra. Degno di rilievo è il particolare impiego delle maiuscole corsive e delle capitali volto ad evidenziare gli elementi di interesse specifico ai fini della comprensione del testo: nella pagina sinistra il nome di Niccolò e il termine *Regola* sono realizzati impiegando delle eleganti maiuscole corsive in principio di parola, mentre nella pagina sinistra, per evidenziare il nome di Urbano VIII si ricorre ad una scrittura tutta in capitali *VR*. Essa viene impiegata anche nella terza riga della stessa pagina per le prime due lettere leggibili (*OR*) che abbiamo integrato con *ordinem*. Inoltre lo specchio epigrafico che accoglie la scrittura, costituito dal libro aperto, presenta il formato di un registro notarile o di cancelleria. La lingua impiegata è il latino dei formulari cancellereschi. Per la datazione, infine, vengono usati i numeri arabi per fare riferimento all'anno del pontificato. La tecnica e la disposizione delle iscrizioni che seguono la curvatura delle pagine del libro, nonché il tipo di scrittura, mostrano che la sua

redazione fu contestuale all'esecuzione dell'affresco, e perciò perfettamente funzionante con esso.

Nella pagina sinistra, il testo si riferisce all'approvazione della bolla *Supra montem*, da parte di papa Niccolò IV, il 18 agosto 1289<sup>82</sup>, cioè nel secondo anno del suo pontificato. Come accennato in precedenza, si tratta di un documento fondamentale per la storia del Terz'Ordine poiché conteneva la nuova redazione della Regola, adattata a quella primitiva del 1221<sup>83</sup>, secondo lo schema usato per le Regole religiose. Esso era pertanto ritenuto il primo documento ufficiale del riconoscimento pontificio a favore dei Terziari francescani<sup>84</sup>, una sorta di atto di nascita.

Il testo contenuto nella pagina destra si riferisce alla promulgazione delle *Costituzioni Urbane*<sup>85</sup>, il cui nome si deve a Urbano VIII che le emanò con la bolla *Sacrosantum supremi apostolatus officium*, l'8 luglio 1639<sup>86</sup>. Anche in tal caso si tratta di un atto assai significativo per il Terz'Ordine poiché dopo i *Generalia Statuta* del 1549, con i quali si stabilivano le regole dei Terziari, senza però l'ufficiale approvazione del papa<sup>87</sup>, l'Ordine aveva continuato a darsi altre costituzioni e statuti, generando confusione e instabilità. Di fatto, sino a questo momento i Terziari non avevano avuto un testo di costituzioni proprie e definitive, ufficialmente approvate dal pontefice e distinte dalla Regola. La sua elaborazione venne fatta per la prima volta durante il Capitolo Generale tenutosi a Roma nel 1638, sotto la presidenza del cardinale protettore Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII<sup>88</sup>. Nel testo si stabilivano il riconoscimento, l'indipendenza e l'organizzazione dell'Ordine che otteneva la stabilità, anche giuridica, da lungo tempo inseguita<sup>89</sup>. L'indicazione *anno 18*, a differenza dell'iscrizione relativa a papa Niccolò IV, segnala però il diciottesimo anno del pontificato di Urbano VIII, cioè un periodo che va dal 6 agosto 1640 al 5 agosto 1641, circa due anni dopo la promulgazione delle *Costituzioni Urbane*. Il riferimento alla bolla di Urbano VIII, emanata nel sedicesimo anno del suo pontificato, non è dunque esatto. Tale incongruenza potrebbe essere spiegata dalle vicende relative alla prima pubblicazione delle *Costituzioni Urbane*.

Si ritiene, infatti, che esse siano state pubblicate attorno al 1641 per l'interessamento di Guastamiglio da Curla, ministro generale dell'Ordine tra il 1638 e il 1641, legato da vincoli di riconoscenza nei confronti di Urbano VIII e grande sostenitore delle *Costituzioni Urbane*<sup>90</sup>. Inoltre, la data potrebbe indicare la precisa datazione del ciclo dipinto. L'affresco rappresenterebbe, dunque, l'atto con cui il papa concesse nuovo vigore all'Ordine consegnando ai Terziari non solo la Regola ma anche la basilica completamente rinnovata<sup>91</sup>.

L'iconografia del dipinto fu concepita come una sorta di "rebus" la cui comprensione era possibile solo attraverso la decifrazione dei ritratti, incrociata con la lettura delle iscrizioni. Queste, infatti, rivelano un secondo significato iconologico, sovrapposto al tema tradizionale di Innocenzo III che consegna la Regola a san Francesco, e contengono un messaggio che trasforma la stessa immagine del santo, per il quale si ribadisce il ruolo di fondatore dell'Ordine dei Terziari. Inoltre lo stesso pontefice è, sì, Innocenzo III, ma potrebbe essere anche Niccolò IV, per effetto dell'iscrizione sulla pagina sinistra del libro. Infine, per le riconoscibili caratteristiche somatiche, che lo individuano ancora vivente come nei ritratti del Bernini, e per il testo scritto sulla pagina destra, il papa raffigurato è soprattutto Urbano VIII. Gli intrecci simbolici si sovrappongono in un caleidoscopio di immagini e scritture che rivela un meccanismo sofisticato in cui il segno grafico diventa parte integrante, e significativa, dell'apparato ornamentale. Tale processo è tipico della Roma del Seicento, dove la scrittura viene spesso resa in modo ambiguo, di difficile interpretazione, al fine di coinvolgere il pubblico in un complicato gioco di decifrazione<sup>92</sup>. Non stupisce quindi la particolare complessità del programma iconografico, se consideriamo che i Barberini (Urbano VIII e Francesco), responsabili dei lavori di rinnovamento della chiesa, potrebbero anche aver ispirato questa particolare iconografia che li celebrava quali nuovi benefattori dell'Ordine<sup>93</sup>. L'età barberiniana conobbe infatti una nuova fioritura delle attività culturali, e molto ne beneficiò anche l'industria del libro, del quale Francesco Barberini fu assiduo e attento soste-

nitore<sup>94</sup>. Nello stesso tempo lo sviluppo di biblioteche private e pubbliche accompagnava il processo di alfabetizzazione che interessava anche le categorie sociali più modeste<sup>95</sup>. Tuttavia il pubblico cui si rivolgeva questo dipinto era un pubblico colto, di nobili ed ecclesiastici, avvezzo all'intreccio di epigrafi e immagini secondo i modelli culturali della Controriforma, divulgati dalle scuole gesuitiche, e "protagonista" nel processo interpretativo perché ne era anche l'inventore<sup>96</sup>. Probabilmente, l'idea di quel gioco iconografico, affidato alle scritture "nascoste" tra le pagine di un libro, fu proprio di Francesco Barberini che, diversamente da Urbano VIII e da Antonio, è l'unico che ci osserva<sup>97</sup>.

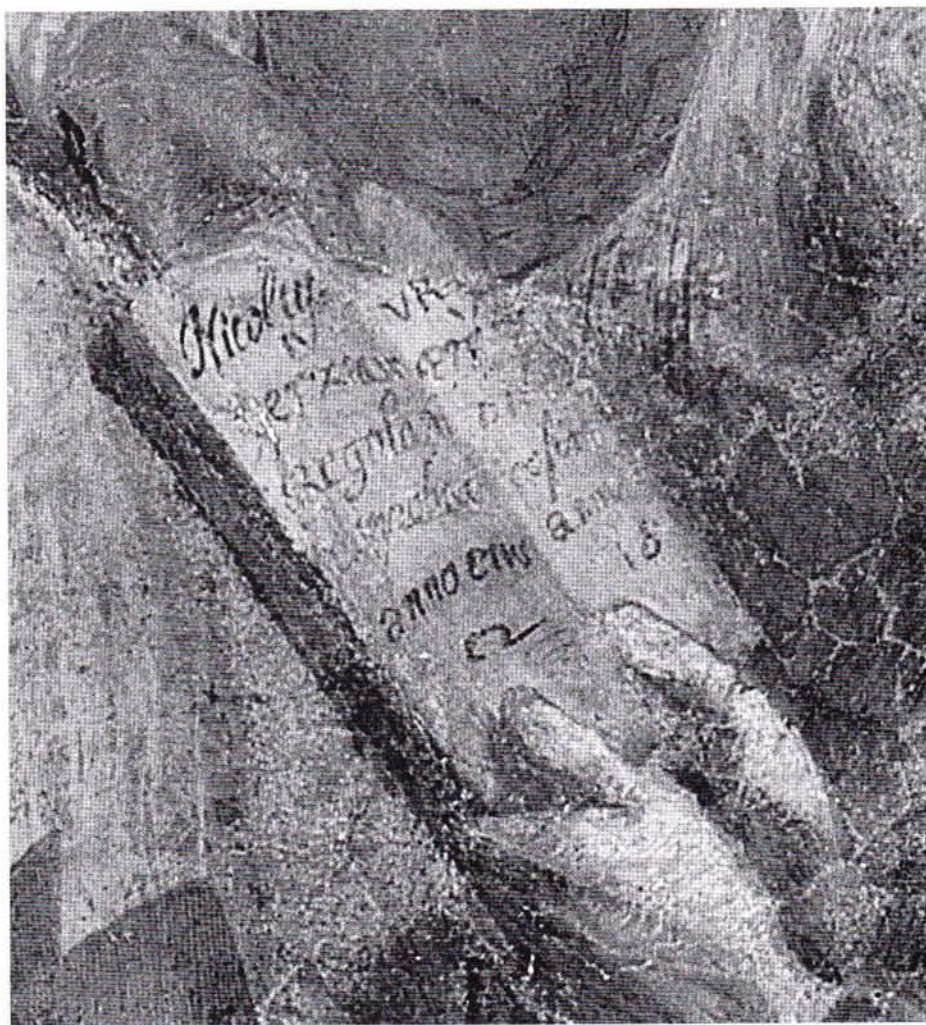
Alla luce di queste osservazioni, la cronologia degli affreschi deve essere inserita in un arco di tempo sicuramente non antecedente al 1638 e probabilmente tra gli anni 1640 e 1641, comunque non oltre il 1644, anno della morte di Urbano VIII. Egli viene, infatti, raffigurato ancora vivente, come risulta non solo dai confronti con i ritratti degli anni 1635-1640 ma anche dalle forme distintive dell'iscrizione che riporta il suo nome, eseguite in capitali solenni e differenziate dalla corsiva usata per Niccolò IV. Lo stile ancora tardo manierista degli affreschi, comune alle pitture della cappella di sant'Antonio, nonché la coincidenza iconografica dei santi raffigurati nei due contesti, in gran parte gli stessi, suggeriscono che l'autore delle pitture sia stato Flaminio Allegrini, chiamato per celebrare l'Ordine dei Terziari che, dopo una lunga e travagliata esistenza, riacquistava piena autonomia<sup>98</sup>. La decorazione della cappella di sant'Antonio fu probabilmente eseguita contestualmente alle pitture del chiostro, o poco prima, cioè a partire dal 1635, quando i lavori di ristrutturazione della chiesa risultano terminati e Flaminio fu chiamato per stimare i dipinti di alcuni suoi colleghi. È dunque assai improbabile che Francesco sia stato l'autore dell'intero ciclo. Anche anticipando la sua nascita al 1615/1620, pare più verosimile che egli possa essere stato accolto nel cantiere del padre, collaborando con questi in un tempo in cui stava ancora terminando la sua formazione<sup>99</sup>. Tale esperienza gli valse, in un successivo momento, l'affidamento

della decorazione della cappella con le storie di sant'Alessandro.

Possiamo ipotizzare, infine, che le scene siano state concepite secondo una lettura che procedeva dall'accesso laterale alla chiesa, ricavato attraverso il fabbricato del convento, durante i restauri iniziati da Torriani e proseguiti da Arrigucci. Il senso della narrazione che procede dalla *Conferma della Regola francescana*, per passare alla *Predica di san Francesco*, e terminare con la *Vestizione di san Lucio*, pare coerente con una programmazione artistica che voleva ricostruire la storia del Terz'Ordine, indicando in san Francesco il fondatore, in san Lucio il primo terziario e in Urbano VIII, che personifica tutti i pontefici che si occuparono delle vicende dei Terziari francescani, il principale benefattore. Tuttavia il dipinto raffigurante la *Predica di san*

*Francesco*, strappato e rimontato, conserva, nella parte centrale ridipinta, una forma corrispondente ad una porta, sebbene non vi siano tracce di un'apertura nella parte mancante dell'affresco. Identificare l'originaria collocazione di questa scena potrebbe, pertanto, fornire elementi utili per una migliore comprensione dell'intera decorazione pittorica<sup>100</sup>.

L'atipico ciclo delle storie francescane che abbiamo illustrato si è dunque rivelato un significativo prodotto del contesto culturale e politico della Roma di Urbano VIII, in particolare, delle strategie propagandistiche del cardinale Francesco Barberini, nelle quali rientrava anche la protezione dei Terziari. Anche i libri, collezionati e fatti scrivere, partecipavano dei disegni promozionali dei Barberini, che proprio ad un libro dipinto affidarono la chiave interpretativa degli affreschi.



19. Roma, SS. Cosma e Damiano, Flaminio Allegrini, 1638-1641, Libro/Regola con le iscrizioni, particolare dalla Conferma della Regola francescana.

L'occasione per queste riflessioni è giunta da una campagna di restauri realizzati negli anni 2000 e 2001, nel quadro di un corso di formazione professionale per restauratori di dipinti murali, finanziato dalla Regione Lazio e organizzato dallo IAL di Roma e Lazio, sotto la direzione della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Roma, al quale ho partecipato in veste di docente. Al dott. Vitaliano Tiberia va la nostra riconoscenza per aver seguito i lavori e per averci sostenuto nell'apertura del cantiere/scuola. Per la cortese accoglienza negli spazi della chiesa e del chiostro ringraziamo padre Nello di Biagio e padre Goran Dabić. Un sentito ringraziamento va inoltre a tutto il personale dello IAL, in particolare al direttore Giuseppe Fusca e alla direttrice dei restauri Silvia Checchi nonché ai preziosi docenti: Carlotta Banchelli, Rita Ciardi, Francesca Maletto, Enrico Ragni, Isabella Rigbetti, Flavia Vischetti e Manuela Zarbà. Infine vorrei esprimere il mio più vivo riconoscimento agli allievi del corso; la loro professionalità e il loro entusiasmo hanno fornito la base di questo lavoro.

Per la redazione di queste pagine devo molto ai preziosi suggerimenti del prof. Armando Petrucci e di Franca Petrucci Nardelli. Sono inoltre riconoscente alla dott.ssa Alma Maria Mignosi Tantillo per le numerose precisazioni, i consigli e l'attenzione che mi ha dimostrato e al prof. Roberto Rusconi per le attente osservazioni che hanno molto migliorato questo scritto. Inoltre, sono grato alla prof.ssa Maria Monica Donato per il sincero interessamento a questo lavoro. Infine, molto mi hanno giovato le osservazioni di Antonio Ciaralli, David Dafries e Tobias Kämpf. A Pierluigi Zolli un grazie particolare per le belle fotografie.

1) La particolare natura del contesto, caratterizzato anche da finalità didattiche, ci ha consentito di ragionare sui tradizionali temi connessi alla metodologia del restauro e sui "documenti" che questo particolare mestiere deve "conservare". In particolare, l'attenzione è stata rivolta ad un'iscrizione dipinta che ci è pervenuta in mediocre stato di conservazione, con il testo lacunoso e le parti leggibili condizionate dalla caduta del pigmento che interessava alcuni segni grafici. Si è deciso di non integrare le parti mancanti e di lasciare inalterate anche quelle lettere che potevano essere ricostruite, limitandoci ad un'operazione di pulitura e fissaggio. I motivi di tale scelta sono stati dettati dalla necessaria attenzione che deve essere rivolta anche ai testi scritti contenuti nei monumenti artistici. Essi infatti devono essere considerati parti strutturali dell'opera, quali segni significanti e perfettamente inseriti nel meccanismo iconografico. Le scritture (dipinte, incise o scolpite in contesti artistici)

conservano, inoltre, il valore di veri e propri documenti, contenenti spesso informazioni addizionali che possono essere esaminate da altre discipline scientifiche (paleografia, epigrafia, linguistica...). Ogni intervento volto ad un'arbitraria restituzione delle iscrizioni è dunque da evitare, al fine di conservare le caratteristiche paleografiche della scrittura e il testo nella sua versione originale (anche se lacunoso), poiché spesso volte esso può essere ricostruito e discusso dagli specialisti delle singole discipline.

2) Per una completa bibliografia e una valutazione della storia critica delle opere e delle vite dei due pittori rimando a S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini: Francesco o Flaminio?*, in *Nuove ricerche relative alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, 24-25 ottobre 1990), a cura di G. C. SCIOLLA, Torino 1991, pp. 229-244; E. FUMAGALLI, *Allegrini Flaminio*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, vol. II, pp. 611-612; L. BARROERO, *Allegrini Francesco*, in *La pittura in Italia*, p. 612; A. PINELLI, *Allegrini Flaminio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 1992, vol. II, pp. 465-466; IDEM, *Allegrini Francesco*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, pp. 466-467.

3) P. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le notizie, i maestri ed i tempi ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, scultura ed architettura*, Bologna 1719, p. 390.

4) F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1728, vol. IV, pp. 612-614.

5) R. LEFÈVRE, *Il palazzo degli Aldobrandini e dei Chigi a Piazza Colonna*, Roma 1964, pp. 70-71; IDEM, *Ricerche sull'appartamento Aldobrandini in Palazzo Chigi e sulle sue pitture*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 13-14 (1964-1965), pp. 375-403; IDEM, *Appunti sugli Allegrini da Gubbio pittori del Seicento*, in «Studi seicenteschi», 9 (1968), pp. 127-155.

6) P. CIUFERRI, *Una scheda su Francesco Allegrini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 6 (1977), pp. 121-125. A parere di Ciufferrì il ritrovamento, a Frontone nelle Marche, di un quadro firmato da Francesco Allegrini nel 1679 rende impossibile credere alla versione dell'Orlandi, secondo il quale l'artista è vissuto fino al 1663. Tuttavia Röttgen mantiene la data di nascita di Francesco Allegrini al 1624, cfr. H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 204.

7) Si tratta dell'unica opera certa del pittore, al riguardo, oltre ai citati studi di Lefèvre, si vedano i recenti contributi di M. C. GUARDATA, *Flaminio Allegrini in Palazzo Chigi*, in *Palazzo Chigi*, a cura di C. STRINATI - R. VODRET, Milano 2001, pp. 131-137; S. EPP, "La femina origine di ogni male": affreschi nella Galleria Deti del Palazzo Chigi a Roma, in «Studi di storia dell'arte», 12 (2001), pp. 75-94. Le altre opere documentate o non furono realizzate (sovrapposte in S. Pietro in Vaticano) o sono andate perdute come le pitture nel Casino Cantalmaggiore del Quirinale, cfr. A. BERTELOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna 1885, p. 158; O. POLLAK, *Die Kusttätigkeit unter Urban VIII*, Wien 1928, vol. I, p. 365, n. 1193; G. BRIGANTI, *Il palazzo del Quirinale*, Roma 1973, p. 259.

8) H. RÖTTGEN, *Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra, Roma 1973, pp. 53-54. Nella sezione dedicata agli allievi del Cesari vengono assegnati a Flaminio Allegrini una pala con la *Crocifissione e santi* nella chiesa di S. Simeone ad Alvito e gli affreschi della basilica dei SS. Cosma e Damiano.

9) F. ZERI, *La Galleria Pallavicini*, Firenze 1959, n. 358; C. STRINATI, *Giovanni Baglione nella Cappella Gavotti del Duomo di Savona*, in *III Convegno storico savonese. Arte a Savona nel Seicento*, Savona 1978, pp. 27-31. Tali attribuzioni sono accolte nel recente lavoro di Röttgen, cfr. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, pp. 534-537.

10) G. DI DOMENICO CORTESE, *Francesco Allegrini pittore di battaglie*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 1 (1975), pp. 31-37; A. G. DE MARCHI, *Manciola e altro: note sulla pittura di battaglia*, in «Paragone. Arte», 50/597 (1999), pp. 25-40; E. FUMAGALLI, *Un battagliista ritrovato: Vincent Adriaenssen detto il Manciola*, in «Paragone. Arte», 50/597 (1999), pp. 3-24.

11) Sull'attività romana di Francesco Allegrini si vedano: R. PREIMESBERGER, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus, Die Galerie Pamphilj und ihre Fresken*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16 (1976), pp. 221-287, in particolare pp. 281-287, figg. 27-31; F. ZERI, *Francesco Allegrini. Gli affreschi del S. Uffizio*, in «Antologia di Belle Arti», 1 (1977), pp. 266-270, in particolare p. 269, per l'attribuzione a Flaminio degli affreschi sul soffitto del Palazzo Mattei-Paganica, ora nel Palazzo dei Conservatori al Campidoglio; C. STRINATI, *Pietro da Cortona e Mattia Preti intorno al 1650*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, a cura di A. ZUCCARI - S. MACIOCE, Roma 2001, pp. 131-162.

- 12) Si veda al riguardo l'ipotesi di C. ZAPPÀ, *Il volto ufficiale di Francesco Allegrini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 2 (1976), pp. 37-47, in particolare p. 38; EADEM, *Ancora su Francesco Allegrini*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, Atti del XII Convegno di Studi Umbri (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre-2 dicembre 1979), a cura di B. BRUMANA - F. F. MANCINI, Perugia 1982, pp. 419-425. Zappia accoglieva una lunga tradizione storiografica, cfr. F. TITI, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674, pp. 198-224, 313; R. REPOSATI, *Della Zecca di Gubbio e delle gesta dei Conti e Ducchi d'Urbino*, Bologna 1772, vol. II, p. 464.
- 13) Roma, Archivio di Stato, *Giustificazioni del Tesoriere*, busta 74; G. BIASIOTTI, *La Basilica dei SS. Cosma e Damiano dal rifacimento di Urbano VIII ad oggi*, in *Atti del I congresso nazionale di studi romani*, Roma 1929, vol. I, p. 699.
- 14) RÖTTGEN, *Il Cavalier d'Arpino*, pp. 53-54; IDEM, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, pp. 534-537.
- 15) PINELLI, *Allegrini Francesco*, pp. 466-467. Questa posizione è accolta anche da Prospero Valenti Rodinò che amplia ulteriormente il catalogo del pittore, cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini*, pp. 234-235, nota 6.
- 16) Si tratta di quattro taccuini di studio conservati nel Museum der Bildenden Künste di Lipsia (H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, pp. 15, 18), due già nella collezione Odescalchi di Roma, di cui uno fu venduto dalla Christie's a Londra (20 marzo 1973) e l'altro è stato pubblicato da M. RÖTHLISBERGER, *Landscapes by Francesco Allegrini*, in «Master Drawings», 25 (1987), pp. 263-269. Altri disegni sono distribuiti in numerosi fogli conservati alla National Gallery di Edimburgo, nel Metropolitan Museum di New York e in altre collezioni pubbliche e private (K. ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge 1968, pp. 3-8, figg. 12-84; J. BEAN, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979, nn. 2-53). Già il Voss aveva osservato la presenza di diverse mani nei taccuini di Lipsia e le sue osservazioni furono poi confermate da Röttgen, da Pouncey e Gere, e da Röthlisberger, che concordarono nell'attribuzione a Flaminio. Sull'argomento cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini*, passim.
- 17) J. A. GERE, *Il Manierismo a Roma*, Milano 1970, tav. XXXIV; J. A. GERE - P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists working in Rome c. 1550-1640*, London 1983, pp. 26-28.
- 18) PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini*, pp. 229-230, 235 nota 12, fig. 2, la studiosa individua anche un altro disegno con lo stesso tema venduto dalla Christie's di Londra (Londra, Christie's, 26 marzo 1974, cat. n. 72, fig. 33), ma avverte dell'oggettiva difficoltà di distinguere tra le mani dei due artisti.
- 19) Per una storia della basilica e delle sue vicende, relativamente al nostro argomento, si vedano: R. LANCIANI, *Degli antichi edifici componenti la Chiesa dei SS. Cosma e Damiano*, in «Bollettino della Commissione Archeologica», (1882), pp. 30-54; C. CECHELLI, *SS. Cosma e Damiano*, in «Roma. Rivista di studi e di vita romana», 1 (1923), pp. 388-389; BIASIOTTI, *La Basilica dei SS. Cosma e Damiano*, pp. 689-702; G. MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano*, Roma 1960 (*Le chiese di Roma illustrate*, 59); P. CHIOCCIONI, *La basilica e il convento dei Santi Cosma e Damiano in Roma*, Roma 1963.
- 20) F. BORDONI, *Archivium Bullarum, Privilegiorum, Instrumentorum et Decretorum Fratrum et Sororum Tertii Ordinis S. Francisci*, Parma 1658, pp. 728-729.
- 21) BIASIOTTI, *La Basilica dei SS. Cosma e Damiano*, p. 693. I materiali erano già stati concessi ai Terziari con la lettera patente del 10 maggio 1626 firmata dal cardinale Giambattista Deti che sottoscrisse in sostituzione del cardinale Ippolito Aldobrandini Camerlengo di S.R.C.
- 22) Orazio Torriani elaborò la pianta della chiesa che venne seguita da Luigi Arrigucci su commissione di Francesco Barberini, cfr. BIASIOTTI, *La Basilica dei SS. Cosma e Damiano*, pp. 689-702; MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano*, p. 23.
- 23) La fine dei lavori e la consacrazione della basilica sono ricordate in un'iscrizione di Urbano VIII, posta nella chiesa inferiore, sotto l'arco immette alla Rotonda, cfr. CHIOCCIONI, *La basilica e il convento*, p. 127.
- 24) MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano*, p. 37.
- 25) Il religioso era anche ministro provinciale dell'Ordine nel 1628, riconfermato da Urbano VIII nel 1631. Dietro l'altare maggiore una lapide ci fornisce le informazioni sull'evento e la sua datazione: *Aram hanc in honorem B. V. M. ex pis elemosinis Rev. mi P. M. Ludovici Ciotti a S. Polo Tertii Ordinis S. ti Francisci Romane Provinciae Preses SS. Cosmae et Damiani F. C. Anno D. MDCXXXVIII*, trascrizione da CHIOCCIONI, *La basilica e il convento*, p. 128 nota 1.
- 26) CHIOCCIONI, *La basilica e il convento*, pp. 152-155.
- 27) AA.VV., *Indagine sulla conservazione dei beni artistici del centro storico di Roma. Edifici religiosi*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e
- Storici di Roma, Roma 1986, pp. 171-175; sui restauri e la loro dettagliata documentazione si veda A. M. RACHELLI, *Restauro a Roma (1870-1990). Architettura e città*, Venezia 1995, pp. 254-255, n. 34.
- 28) Gli affreschi hanno subito, all'inizio del secolo, un intervento che ne ha compromesso la buona conservazione. Aggrediti da una forte carbonatazione (in particolare l'episodio delle *Stimmate di san Francesco*) e dalla eccessiva trazione operata da collanti troppo forti (in gran parte gommoresine) le pitture sono state sottoposte, nel 1977, ad un lavoro di pulitura e consolidamento; si veda la relazione dei restauri, *Perizia n. 14 del 3 agosto 1977*, presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma.
- 29) Su san Francesco e la sua iconografia esiste una bibliografia vastissima che è impossibile sintetizzare in poche righe, ci limitiamo a segnalare una selezione di studi che trattano gli aspetti iconografici della vita del santo, ai quali rimandiamo anche per una bibliografia più completa: E. G. SALTER, *Franciscan Legenda in Italian Art. Pictures in Italian Churches and Galleries*, London 1905; G. KAFTAL, *St. Francis in Italian Painting*, London 1950; *Francesco d'Assisi, storia e arte*, a cura di R. RUSCONI, Milano 1982; M. A. PAVONE, *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi 1982; J. GARDNER, *The Iconography of the Legend of the Life of Saint Francis at Assisi. An Alternative Approach*, in *Raccolte di vite di santi dal XVII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, a cura di S. BOESCH GAJANO, Fasano di Brindisi 1990, pp. 91-97; H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. BELOSI, note filologiche di G. RAGIONIERI, Roma 1993. Sull'iconografia di san Francesco ai tempi della Controriforma cfr. C. STRINATI, *Riforma della pittura e Riforma religiosa*, in *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 1982-13 febbraio 1983), a cura di C. STRINATI - S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma 1982, pp. 35-56; R. RUSSO, *Il ciclo francescano nella chiesa del Gesù a Roma*, Roma 2001. Sulla questione della produzione agiografica fiorita attorno a san Francesco, cfr. M. ZANOT, *La Questione francescana alle soglie del Terzo Millennio*, in «ATOR», XXVII/158 (1996), pp. 187-230; E. MENESTÒ, *La "questione francescana" come problema filologico*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 117-142.
- 30) Lucio, beato Lucchese, Lucchesio o Lucense come riportano alcuni testi agiografici, nacque a San Casciano (o Gaggiano), villaggio della Toscana nei pressi di Radda in Chianti, tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, sposò una certa Bonadonna con la quale formò una fami-

glia numerosa, prima di trasferirsi, per motivi politici, a Poggibonsi, dove esercitò la mercatura e visse in una certa agiatezza economica. Conquistato dagli ideali di penitenza, rinunciò ai propri beni per accostarsi, insieme alla moglie, a uno stile di vita povero e penitente, sulle orme del santo di Assisi, dedicandosi alla cura dei poveri e degli infermi dell'ospedale di Poggibonsi. Al riguardo, A. NERI, *Vita del Beato Lucchese, terziario francescano*, Assisi 1890; L. WADDING, *Annales Minorum, seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, Quaracchi 1931, vol. II, p. 9, vol. III, pp. 35-36, 83-90, 621, vol. IV, pp. 620; R. VOLPINI, *Lucchese*, in BS, vol. VIII (1967), coll. 230-234; M. BERTAGNA, *S. Lucchese da Poggibonsi. Note storiche e documenti*, Firenze 1969, si vedano inoltre i significativi aggiornamenti proposti da M. ZANOT, *Lucchesio, Lucio, Lucchese. Moduli di adattamento alla ricezione del pubblico dei santi*, in *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, a cura di P. GOLINELLI, Roma 2000, pp. 157-179, in particolare pp. 161-169: lo studioso suggerisce di circoscrivere la data del *dies natalis* di san Lucio tra il 1240 e il 1250.

31) Roma, Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici, P. MANGIA, *Scheda OA*, n. 12/00160249.

32) G. VAN S'-HERTONGENBOSCH - O. SCHMUCKI, *Franz (Franziskus) von Assisi*, in LCI, vol. VI (1974), coll. 260-315.

33) La sua identificazione è avvalorata dal cartiglio posto al centro dell'arco di cornice che recita: *il P.S. Franc(esc)o veste s(an) Lucio, il p(ri)mo del 3° ordine*. Per l'iconografia di san Lucio si vedano A. A. STRNAD, *Lucchesius (Lucchesio, Lucchensis)*, in LCI, vol. VII (1974), col. 415.

34) AA.SS., *Aprilis III*, pp. 600-602; A. M. BANDINI, *Catalogus codicum Bibliothecae Laurentianae*, Firenze 1774, vol. I, pp. 615-618; BERTAGNA, *S. Lucchese*, pp. 118-123.

35) BERTAGNA, *S. Lucchese*, pp. 124-127.

36) AA.SS., *Aprilis III*, pp. 604-616: 605: «Sic ad pauperum quidem rebus, divinis tamen charismatibus completum Franciscum, pauperum nutritor Luchesi, velut ad divinae magnum miserationis asylum, confugit; eiusque genibus provolatus, arcanum sui pectoris reserans, magno coram populo tertii Ordinis habitum (nam conjugio ligatus erat) humiliter ac devotae postulavit».

37) MARIANO DA FIRENZE, *Trattato del Terz'Ordine o vero «Libro come Santo Francesco istituì et ordinò el Tertio Ordine de Frati et Sore di Penitentia et della dignità et perfezione o vero Santità Sua»*, a cura di M. D. PAPI, Roma 1985, p. 544: «Venne alli sua piedi el beato Luchese,

et tucto infiammato per li sua semplici parlari, genochioni li domandò di essere vestito de l'habito de penitenti, al quale tanto ferventemente el populo exortava. Vestillo sancto Francesco di decto habito insieme con la sua moglie chiamata Bona et certi humili et devoti huomini (...)».

38) ZANOT, *Lucchesio, Lucio, Lucchese*, p. 166.

39) Per l'importanza dell'interpretazione dei modelli agiografici in relazione al contesto socio culturale, cfr. C. LEONARDI, *Agiografia*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo*, I, *Il Medioevo Latino*, a cura di G. CAVALLO - C. LEONARDI - E. MENESTÒ, Roma 1993, pp. 421-426.

40) Sul Terz'Ordine Regolare e, in particolare, sulla storia dell'Ordine dei Terziari Regolari di san Francesco, la bibliografia è assai vasta, si vedano: F. BORDONI, *Historia Tertii ordinis s. Francisci*, Parma 1658; F. CALLAËY D'ANVERSA, *Il Terz'Ordine Secolare di S. Francesco. 1221-1921. Saggio storico*, Roma 1921; R. LUCONI, *Il Terz'Ordine Regolare di S. Francesco*, Roma 1935; D. CRESI, *San Francesco e i suoi Ordini*, Firenze 1955; R. PAZZELLI, *Il Terz'ordine regolare di S. Francesco attraverso i secoli*, Roma 1958; G. G. MEERSSEMAN, *Dossier de l'Ordre de la Pénitence au XIII<sup>e</sup> siècle*, Freiburg 1961; *L'Ordine della penitenza di san Francesco d'Assisi nel secolo XIII*, a cura di O. SCHMUCKI, Roma 1973; R. M. STEWART, *«De illis qui faciunt penitentiam». The Rule of the Secular Franciscan Order: Origins, Development, Interpretation*, Roma 1991; G. ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco nella sua storia e nelle sue leggi*, 3 voll., Roma 1993-1995; G. CASAGRANDE, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni*, Roma 1995, pp. 79-93; G. ROCCA, *Terz'ordine regolare*, in DIP, vol. IX (1997), coll. 1050-1063; G. PARISI - R. PAZZELLI, *Terz'ordine Regolare di San Francesco*, in DIP, vol. IX (1997), coll. 1077-1085; G. CASAGRANDE, *Il movimento penitenziale francescano nel dibattito storiografico degli ultimi 25 anni*, in *Santi e santità nel movimento penitenziale francescano dal Duecento al Cinquecento*, Atti del convegno di studi francescani (Assisi, 11-12 febbraio 1998), a cura di L. TEMPERINI, Roma 1998, pp. 351-389, con una presentazione critica della bibliografia relativa all'argomento.

41) Per la definitiva confutazione della teoria di san Francesco quale fondatore dell'Ordine, cfr. MEERSSEMAN, *Dossier de l'Ordre de la Pénitence*, p. 19; STEWART, *«De illis qui faciunt penitentiam»*, pp. 212-216, sulla questione di san Francesco fondatore del Terzo Ordine.

42) *Analecta franciscana, sive chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia*, ed. a patribus collegii s. Bonaventurae, Ad Claras Aquas 1897, vol. III, p. 27: «Anno Domini MCCXXI beatus Franciscus

instituit tertium Ordine, qui dicitur «poenitentium», propter illos qui matrimonio iuncti facere poenitentiam flagitabant. Quorum primus fuit sanctus Lucius»; R. PAZZELLI, *La santità terziaria nelle bolle pontificie e la storiografia francescana*, in *Santi e santità*, pp. 269-291, in particolare p. 283. Sul valore storico e narrativo della *Chronica XXIV Generalium*, soprattutto per quanto riguarda il tema del reclutamento e dell'ingresso nell'Ordine francescano, si veda M. T. DOISO, *«Et sint Minores». Modelli di vocazione e reclutamento dei frati Minori nel primo secolo francescano*, prefazione di G. MICCOLI, Milano 2001, pp. 254-282; EADEM, *La «Chronica XXIV Generalium». Il difficile percorso dell'unità nella storia francescana*, Padova, Centro Studi Antoniani, 2003; EADEM, *I manoscritti della «Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum»*, in «Franciscana», VI (2004), pp. 185-261, con bibliografia precedente.

43) Si veda al riguardo l'interpretazione della bolla *Nimis patenter* del 25 giugno 1227, in *Bullarium Franciscanum*, ed. I. M. SBARALEA, Roma 1759-1768, vol. I, pp. 94-97, fornita da PAZZELLI, *Il Terz'ordine regolare*, pp. 46-53.

44) MARIANO DA FIRENZE, *Compendium chronicarum fratrum minorum*, in «Archivum Franciscanum Historicum», II (1909), p. 98; A. VAN WYNGAERT, *De sanctis et beatis Tertii ordinis iuxta codicem Fr. Mariani Florentini*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 14 (1921), pp. 5, 8, 9; VOLPINI, *Lucchese*, col. 232.

45) NERI, *Vita del Beato Lucchese*, p. 279; ZANOT, *Lucchesio, Lucio, Lucchese*, p. 162.

46) A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge: d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Paris-Rome 1988, pp. 237, 244; R. RUSCONI, *L'Italia senza papa. L'età avignonese e il grande scisma d'Occidente*, in *La storia dell'Italia religiosa*, I, *L'Antichità e il Medioevo*, a cura di G. DE ROSA - T. GREGORY - A. VAUCHEZ, Bari 1993, pp. 427-445; IDEM, *Da Costanza al Laterano. La «calcolata devozione» del ceto mercantile borghese nell'Italia del Quattrocento*, in *La storia dell'Italia religiosa*, pp. 505-534.

47) Dopo un primo riconoscimento in seguito al Concilio di Trento, il culto fu confermato dalla Congregazione dei Riti solo il 27 marzo 1697, cfr. VOLPINI, *Lucchese*, col. 234.

48) MEERSSEMAN, *Dossier de l'Ordre de la Pénitence*, p. 38. Si tratta dell'ordine dei chierici, l'ordine dei continenti e l'ordine dei laici.

49) ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. I, pp. 155-193.

50) *Ivi*, vol. I, pp. 279-356.

51) *Ivi*, vol. I, pp. 279-355.

52) ASR, Terz'Ordine Regolare di san Francesco in SS. Cosma e Damiano, Busta 9, *Libro delle Entrate e Uscite (1587-1602)*, f. 67r, 74r; M. ZANOT, *Le biblioteche del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco in Italia alla fine del Cinquecento (1596-1600)*, in «Franciscana», 5 (2003), p. 296.

53) P. SIMONCELLI, *L'inquisizione romana e Riforma in Italia*, in «Rivista Storica Italiana», 100 (1988), pp. 72-78; R. RUSCONI, *Gli Ordini Religiosi maschili dalla Controriforma alle soppressioni settecentesche. Cultura, predicazione, missioni*, in M. ROSA, *Clero e società nell'Italia moderna*, Roma-Bari 1992, pp. 207-213.

54) ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. II, pp. 459-501.

55) S. GIEBEN, *Appunti per l'iconografia dei santi e beati dell'ordine della penitenza (secoli XIII-XIV)*, in *I frati penitenti di san Francesco nella società del Due e Trecento*, Atti del II Convegno di Studi Francescani (Roma, 12-14 ottobre 1976), a cura di M. D'ALAIRI, Roma 1977, pp. 112-124; IDEM, *Per l'iconografia della penitenza e dei penitenti francescani*, in *Santi e santità*, pp. 143-159; C. MERCURI, *Criteri di attribuzione della santità penitenziale francescana*, in *Santi e santità*, pp. 75-85; PAZZELLI, *La santità terziaria*, pp. 277-291; L. TEMPERINI, *Mistiche e mistici nell'ordine francescano della penitenza*, in *Santi e santità*, pp. 33-42; M. ZANOT, *Agiografi e agiografie dei penitenti francescani in Italia*, in *Santi e santità*, pp. 161-197.

56) Roma, Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici, P. MANGIA, *Scheda OA*, n. 12/00160252. Nella scheda il santo è identificato con san Ludovico d'Angiò (1274-1278), vescovo di Tolosa, secondogenito di Carlo II re di Napoli e pronipote di Luigi IX di Francia, che rinunciò al trono in favore del fratello Roberto per entrare nell'Ordine francescano, cfr. S. GRÄN, *Ludwig von Toulouse*, in LCI, vol. VI (1974), coll. 442-445. Nonostante alcune affinità iconografiche tra san Luigi IX e san Ludovico, tale ipotesi non ci sembra sostenibile.

57) KCS, n. 229, coll. 695-696; A. CARDINALI, *Luigi IX*, in BS, vol. VIII (1967), coll. 320-342; G. KIESEL, *Ludwig IX, der Heilige*, in LCI, vol. VII (1974), coll. 426-442; J. LE GOFF, *Saint Louis*, Paris 1996; A. VAUCHEZ, *Luigi IX*, in GLS, vol. II, pp. 1244-1248. I suoi attributi sono la corona di spine e i chiodi della croce, reliquie da lui acquistate ma che non figurano sempre nell'iconografia del santo, come si vede nell'affresco di Simone Martini nella Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, in cui san Luigi IX è ritratto con san Ludovico d'Angiò, e nell'affresco di Giotto già nella cappella Bardi a Firenze.

58) Elisabetta (1207-1231), figlia di Andrea II d'Ungheria e moglie di Ludovico IV, langravio di Turingia, dopo la morte del marito si dedicò a una vita ascetica e caritatevole. Impiegò la sua dote per la costruzione, a Marburgo, di un ospedale in cui raccolse i malati più poveri ai quali si dedicava personalmente. Morì ventiquattrenne il 17 novembre 1231 a Marburgo e Gregorio IX la proclamò santa il 1° giugno 1235, cfr. E. PÁSZTOR - A. BLASUCCI - F. NEGRI ARNOLDI, *Elisabetta d'Ungheria*, in BS, vol. IV (1964), coll. 1110-1123; KCS, n. 122, coll. 379-397; G. KLANICZAY, *Elisabetta d'Ungheria*, in GLS, vol. I, pp. 591-594. Sul tema della povertà in sant'Elisabetta d'Ungheria si veda A. VAUCHEZ, *Charité et pauvreté chez sainte Elisabeth de Thuringe*, in *Études sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Âge-XVI<sup>e</sup> siècle)*, a cura di M. MOLLAT, Paris 1974, pp. 163-175.

59) K. HAHN - F. WERNER, *Elisabeth von Thüringen*, in LCI, vol. VI (1974), coll. 133-140; KLANICZAY, *Elisabetta d'Ungheria*, pp. 593-594; GIEBEN, *Per l'iconografia della penitenza*, p. 153.

60) Roma, Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici, P. MANGIA, *Scheda OA*, n. 12/00160255. L'identificazione con santa Caterina Benincasa da Siena, santa domenicana, non ci sembra plausibile, di questa santa mancano, infatti, gli attributi principali (giglio, libro o abito domenicano), così come i secondari (stimate).

61) E. WEIS - F. TSCHOCHNER, *Klara (Chiara) von Assisi*, in LCI, vol. VII (1974), coll. 314-308.

62) KCS, n. 242, coll. 737-738; A. BLASUCCI - G. D. GORDINI, *S. Margherita da Cortona*, in BS, vol. VIII (1967), coll. 759-773; E. MENESTÒ, *Margherita da Cortona*, in GLS, vol. II, pp. 1293-1298. Sull'importanza della santa per l'Ordine dei Terziari, cfr. A. POMPEI, *Concetto e pratica della penitenza in Margherita da Cortona e in Angela da Foligno*, in *La «Supra Montem» di Niccolò IV (1289): genesi e diffusione di una regola*, Atti del V convegno di studi francescani (Ascoli Piceno, 26-27 ottobre 1987), a cura di R. PAZZELLI - L. TEMPERINI, Roma 1988, pp. 381-423; J. CANNON - A. VAUCHEZ, *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Senese Art and the Cult of a Holy Woman in Medieval Tuscany*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 155-158, 168-173, 204-205. Per l'iconografia della santa si vedano anche S. GRÄN, *Margareta von Cortona*, in LCI, vol. VII (1974), coll. 502-504 e GIEBEN, *Per l'iconografia della penitenza*, pp. 154-155.

63) Sulla vita e il culto di santa Margherita da Cortona, cfr. CANNON - VAUCHEZ, *Margherita of Cortona*, pp. 21-36.

64) Roma, Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici, P. MANGIA, *Scheda OA*, n.

12/00160251. Nella scheda si parla di un santo domenicano, non specificato, ma tale ipotesi non ci trova d'accordo.

65) Si segnala che lo stesso santo è ritratto in una posizione assai simile, con identici abiti e attributi, all'interno della basilica, nel sottarco della cappella di sant'Antonio.

66) KT, n. 151 coll. 500-501; Réau, vol. III/3, pp. 1353-1356; A. M. RAGGI, *Ivo (fr. Yves) Hélorey de Kermartin*, in BS, vol. VII (1966), coll. 997-1002; H. L. KELLER, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968, pp. 301-302; S. KIMPEL, *Ivo (Yves) Helory*, in LCI, vol. VII (1974), coll. 17-20; VAUCHEZ, *La sainteté en Occident*, pp. 358-364; IDEM, *Ivo di Bretagna*, in GLS, vol. II, pp. 1143-1146. Ivo di Bretagna, oggi considerato un santo bretone, era molto popolare alla fine del medioevo. Nato nel 1235 da una famiglia di piccoli cavalieri, studiò a Parigi e a Orléans, specializzandosi in diritto canonico. Divenuto giudice dell'arciconfraternita di Rennes e, successivamente, del vescovo di Tréguier rinunciò alle parrocchie che gli furono assegnate per aiutare i diseredati e i poveri. Durante la sua attività di giudice e avvocato, il suo tribunale divenne il rifugio per i più deboli. Visse in maniera ascetica e morì nel maggio del 1303. È patrono degli uomini di legge e dei giudici.

67) GIEBEN, *Per l'iconografia della penitenza*, p. 155, ma riferisce che sant'Ivo è sempre vestito da giudice; MERCURI, *Criteri di attribuzione*, p. 84; TEMPERINI, *Mistiche e mistici* p. 37.

68) MARIANO DA FIRENZE, *Trattato del Terz'Ordine*, pp. 517-520.

69) Ma occorre segnalare l'assenza del tocco, copricapo caratteristico degli avvocati, con il quale sant'Ivo è spesso ritratto.

70) AA.SS., *Aprilis III*, p. 600.

71) AA.SS., *Aprilis III*, p. 604.

72) Roma, Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici, P. MANGIA, *Scheda OA*, n. 12/00160250.

73) GERE-POUNCEY, *Italian Drawings*, pp. 26-28.

74) PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini*, p. 230. L'iconografia è inoltre molto simile ad un affresco di Niccolò Circignani (detto il Pomarancio) in S. Giovanni dei Fiorentini a Roma, che raffigura lo stesso evento.

75) Sull'affresco si notano anche le incisioni preparatorie all'esecuzione di questi volti, eseguiti probabilmente a parte, rispetto all'intera composizione del dipinto. Sul ritratto si veda E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Torino

1973, vol. V/2, pp. 1033-1094, in particolare pp. 1077-1084.

76) Si vedano anche i noti busti di Palazzo Barberini e di San Lorenzo in Fonte a Roma realizzati per Urbano VIII dal Bernini, cfr. V. MARTINELLI, *I ritratti di pontefici di G. L. Bernini*, Roma 1956, pp. 23-26, 29-40, 42-43, tavv. VIII-XVII; R. WITTKOWER, *Bernini lo scultore del barocco romano*, Milano 1990, pp. 258 sgg., n. 38 (Statua di Urbano VIII ai Musei Capitolini), pp. 240-244, n. 19 (Busti di Urbano VIII); *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra, a cura di A. COLIVA - S. SCHUTZE, Roma 1998, pp. 240-251.

77) V. MARTINELLI, *Nuove precisazioni su due ritratti di Urbano VIII Barberini, dipinti da Gianlorenzo Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. FAGIOLO, Firenze 1987, pp. 258 sgg.; L. FICACCI, *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra, Roma 1989, p. 289 (con bibliografia precedente). Si veda anche un ritratto, molto ridipinto, di Pietro da Cortona alla Galleria Capitolina.

78) G. G. DE ROSSI, *Effigies, insignia, nomina, cognomina, patriae et dies promotionis ac habitus summorum pontificum et S.R.E. cardinalium defunctorum ab anno 1658*, Roma 1658, vol. I, f. 13 (ritratto di Francesco Barberini), f. 18 (ritratto di Antonio Barberini). Per Antonio Barberini si possono vedere anche il ritratto eseguito dal Maratta, oggi conservato alla Galleria Corsini, e le incisioni realizzate dal Bloemart, probabilmente da un ritratto di Andrea Sacchi (C. Bloemart, *Cardinal Antonio Barberini*, in G. TETI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae*, Roma 1642, p. 73) nonché alcuni disegni attribuiti ad Andrea Sacchi, cfr. A. S. HARRIS, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977, p. 93, n. 67-2, fig. 139. Anche per Francesco Barberini menzioniamo un'incisione realizzata da Bloemart, tratta sempre da un'opera di Andrea Sacchi (Bloemart, *Cardinal Francesco Barberini*, in TETI, *Aedes Barberinae*, p. 71), nonché un ritratto attribuito a Maratta, oggi nel Wallraf-Richartz-Museum di Colonia, e vari disegni, cfr. HARRIS, *Andrea Sacchi*, pp. 93-94, n. 67-3, figg. 131-132, 137. Poco distante dal gruppo si scorge, alle spalle di Francesco Barberini, un altro personaggio raffigurato in piedi, in una posizione isolata, la cui identificazione è più complessa per effetto della cattiva conservazione delle pitture. Da quanto si evince dai caratteri fisionomici, potrebbe trattarsi di Taddeo Barberini. Per il ritratto di Taddeo Barberini si veda Bloemart, *Principe Taddeo Barberini*, in TETI, *Aedes Barberinae*, p. 75.

79) Come vedremo più avanti il ruolo di Francesco Guastamiglio da Curia fu fondamentale per la promulgazione delle *Costituzioni Urbane* che diedero un assetto giuridico definitivo all'Ordine dei Terziari. Gli altri personaggi raffigurati potrebbero essere Ludovico Ciotti da San Polo, riconfermato da Urbano VIII quale ministro generale dell'Ordine dal 1631 al 1634, che si occupò della fine dei lavori nella chiesa, commissionando la decorazione per l'altare maggiore, e Gregorio Alberti da Massa Martana, in carica dal 1634 al 1638, anch'egli riconfermato da Urbano VIII. Probabilmente tali personalità parteciparono, in virtù della loro carica, ai lavori di ristrutturazione e decorazione della chiesa; è quindi probabile che vi venissero effigiati a futura memoria, cfr. PAZZELLI, *Il Terz'ordine Regolare*, p. 377.

80) Il libro con le relative iscrizioni si trova a 3,15 metri d'altezza dal calpestato del chiostro. Grazie alle impalcature montate per i lavori di pulitura è stato possibile effettuare un esame dettagliato dell'iscrizione, eseguito insieme a Silvia Checchi. L'epigrafe si è rivelata originale ma in cattivo stato di conservazione per la caduta del pigmento pittorico.

81) Per la trascrizione interpretativa dell'iscrizione abbiamo seguito le norme di trascrizione e i segni diacritici adottati dal *Corpus Inscriptionum Latinarum*, e in uso presso per la collana *Tituli*, mantenendo però la distinzione tra lettere maiuscole e minuscole, presente nel testo. Per alcuni suggerimenti di metodo sull'edizione delle scritture esposte, cfr. A. PETRUCCI, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino 1992, pp. 184-194. Per le norme editoriali e i segni diacritici si vedano H. KRUMMREY-S. PANCIERA, *Criteri di edizione e segni diacritici*, in «Tituli», 2 (1980), pp. 205-215; I. DI STEFANO MANZELLA, *Il mestiere dell'epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987, pp. 209-219; S. PANCIERA, *Struttura dei supplementi e segni diacritici dieci anni dopo*, in «Supplementa Italica», n. s., 8 (1991), pp. 9-21. Per la trascrizione del testo è stato utilizzato il Font Unicode "Cardo" elaborato dal dott. Perry della Rye High School, Rye di New York. Diamo qui sotto anche la trascrizione dell'iscrizione in maiuscoletto e senza integrazioni.

Pagina sinistra:

NICOLUS  
IV  
3 [.]ERZARI  
REGOLAM  
[.]PPROBAT  
6 ANNO EIUS  
2.

Pagina destra:

VR[. . .]  
VI[. . .]  
3 TERZ[. . .]  
OR[. . .]  
COFIR[. . .]  
6 ANNO  
18.

82) Bolla *Supra montem Catholicae fidei*, in *Bullarium Romanorum Pontificum*, ed. C. COCQUELINES, Romae 1760, vol. III, p. II, pp. 53-56; *Bullarium franciscanum*, vol. IV, pp. 94-97.

83) CALLAËY D'ANVERSA, *Il Terz'Ordine Secolare*, pp. 14-15; CRESI, *San Francesco*, p. 285; PAZZELLI, *Il Terz'ordine Regolare*, pp. 30-34; MEERSSEMAN, *Dossier de l'Ordre de la Pénitence*, p. 75; ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. I, pp. 39-55, 58-67.

84) PAZZELLI, *Il Terz'ordine Regolare*, pp. 64-68. Sulle varie interpretazioni della bolla e il suo valore giuridico e simbolico si vedano: *La «Supra montem»*, passim; ROCCA, *Terz'ordine*, p. 1064: «In realtà la nuova regola approvata da Niccolò IV non considerava la vita dei penitenti o terziari e tanto meno l'emissione dei tre voti religiosi. Essa, di fatto, legiferava per i soli terziari secolari, ma venne osservata anche dai «regolari» sino al riordinamento generale operato nel 1521 da papa Leone X, che approvò apposta una regola per i terziari e le terziarie regolari francescane». Al riguardo anche STEWART, «*De illis qui faciunt penitentiam*», p. 202-212.

85) *Urbane Costituzioni Generali Romane dei Frati del Terz'Ordine di S. Francesco Regola Osservanti fatte nell'anno 1638. E ristampate per ordine del R.P.M. Ippolito Rossini Generale*, Roma 1684.

86) *Bullarium romanorum pontificum*, vol. VI, p. II, pp. 210-211; *Archivium Bullarum, Privilegiorum, Instrumentorum et Decretorum Fratrum et Sororum Tertii Ordinis S. Francisci*, ed. F. BORDONI, Parma 1658, pp. 657-659; ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. II, pp. 459-501, in particolare p. 461.

87) ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. I, pp. 279-332.

88) *Ivi*, vol. II, p. 462.

89) Le *Costituzioni Urbane* vennero rinnovate nel 1647 da Francesco Bordoni, in occasione della stampa definitiva, e rimasero in vigore fino al 1734. Sull'argomento: PAZZELLI, *Il Terz'ordine Regolare*, pp. 189-191; ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. II, p. 465.



90) Guastamiglio da Curia, inoltre, era stato eletto, nel 1637, vicario generale apostolico, beneficio che gli fu rinnovato nel 1641, anno in cui fu anche rieletto quale ministro generale dell'Ordine. Inoltre, egli fu il promotore della commissione che preparò il testo delle *Costituzioni Urbane*, che poi sottopose al papa per l'approvazione, cfr. ANDREOZZI, *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco*, vol. II, pp. 460-464.

91) Sulla base di queste indicazioni, si potrebbe rivedere anche la datazione del disegno di Chicago che, qualora si volesse indicare quale bozzetto preparatorio per le pitture del chiostro dei SS. Cosma e Damiano, potrebbe essere datato attorno al 1638. In tal caso le differenze iconografiche ravvisate tra il disegno e gli affreschi, in particolare l'aggiunta del gruppo che ritrae il papa e i cardinali, potrebbero essere giustificate da una precisa volontà dei committenti che vollero farsi raffigurare.

92) L. SPARROW, *Visible Words. A study of inscriptions in and as a Books and Works of Art*, Cambridge 1969, p. 88; per una più vasta trattazione dell'argomento e la sua bibliografia cfr. A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, pp. 54-64.

93) Su Urbano VIII e la sua famiglia rimando a L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, vol. XIII, *Storia dei papi nel periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra dei Trent'anni. Gregorio XV ed Urbano VIII*, Roma 1931, pp. 229-1000; P. PECCHIALI, *I Barberini*, Roma 1959; G. LUTZ, *Urbano VIII*, in *Enciclopedia dei papi*, Roma 2000, vol. III, pp. 298-321 (con bibliografia aggiornata). Su Francesco (1597-1679), Antonio (1607-1671) e Taddeo Barberini (1603-1647), e bibliografia ad essi relativa, si veda A. MEROLA, *Barberini Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1964, vol. VI, pp. 172-176; IDEM, *Barberini Antonio*, in *Dizionario biografico*, pp. 166-170; IDEM, *Barberini Taddeo*, in *Dizionario biografico*, pp. 180-182. Sulla famiglia dei Barberini, cfr. M. VÖLKEI, *Römisches Kardinalshaus der 17. Jahrhundert. Borgese-Barberini-Chigi*, Tübingen 1993, pp. 57-60. Sui Barberini mecenati si veda F. HASKELL, *Patrons and Painters. Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, pp. 24-62, 176-177 (Urbano VIII), 43-46, 50-51, 53-54, 59-62, 99-100 (Francesco Barberini), 54-56, 59-60 (Antonio Barberini); J. B. SCOTT, *Images of Nepotism. The paintings ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991, passim; IDEM, *Patronage and visual encomium during the pontificate of Urban VIII: the ideal Palazzo Barberini in a dedicatory print*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 40 (1995), pp. 197-202; O. PONCET, *Antonio Barberini (1608-1671) et la*

*papauté: réflexions sur un destin individuel en cour de Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 108/1 (1996), pp. 407-412; I. FOSI, *All'ombra dei Barberini: fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997. Per un più completo panorama dei rapporti tra committenti e artisti nella Roma del Seicento si veda il contributo di S. DANESI SQUARZINA, *La Collezione Giustiniani: inventari e documenti*, Milano 2003.

94) Si veda al riguardo F. PETRUCCI NARDELLI, *Il card. Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 108 (1985), pp. 133-198.

95) A. PETRUCCI, *Scrittura e popolo nella Roma barocca (1585-1721)*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 27-39.

96) H. HIBBARD, «*Ut picturae sermones*»: *the First Painted Decorations of the Gesù*, in *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, a cura di R. WITTKOWER - I. B. JAFFE, New York 1972, pp. 29-49; F. HASKELL, *The Role of Patrons: Baroque Style Changes*, in *Baroque Art*, pp. 51-62; PETRUCCI, *La scrittura*, pp. 56-57.

97) Il cardinale impiegò, infatti, lo strumento della stampa: «Per fare opera di mecenatismo e per promuovere l'esaltazione della famiglia, non differenziandosi per questo da altri principi della Chiesa, e non, a lui contemporanei; ma anche per esplicitare, attraverso la pubblicazione di determinate opere, i suoi personali indirizzi culturali», cit. da PETRUCCI NARDELLI, *Il card. Francesco Barberini*, p. 133.

98) Inoltre non pare insignificante l'interessamento per la basilica da parte del cardinale Giambattista Deti, che nel 1626 firmò il primo rescritto in favore dei Terziari per la gestione dei materiali della chiesa, e che chiamò Flaminio per la decorazione delle sue stanze nel Palazzo Aldobrandini. Sebbene il cardinale risultò deceduto nel 1630, appare plausibile che negli anni in cui si occupò della chiesa dei SS. Cosma e Damiano egli abbia potuto suggerire il nome di Flaminio Allegrini per le decorazioni. Sulla vita del cardinale si vedano R. LEFÈVRE, *Un cardinale del Seicento, Giovan Battista Deti*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», ser. III, 94 (1971), pp. 183-208; EPP, «*La femina origine di ogni male*», passim.

99) Una traccia della sua presenza si potrebbe individuare nelle due monumentali figure di soldati posti a destra, in primo piano, nell'episodio della *Conferma della Regola*.

100) Non è escluso, inoltre, che anche la scena con *San Francesco che riceve le stimmate*, in origine, avesse una diversa collocazione, più coerente con lo svolgimento del ciclo pittorico e meno isolata di quanto non appaia oggi.