

# UN EPIGONO DEL MARCILLAT: URBANO URBANI E IL CICLO DI VETRATE TARDO-CINQUECENTESCO DI SANTA MARIA NUOVA A CORTONA

di Giovanna Virde

La personalità di Urbano Urbani, figlio del cortonese Michelangelo di Cipriano Urbani, a sua volta allievo dell'artista francese Guillaume de Marcillat, è tutta da delineare. Al suo nome è legato l'occhio di facciata di Santa Maria Nuova di Cortona, edificio dotato di un *corpus* di vetrate che non è mai stato studiato né documentato fotograficamente nel suo complesso, nonostante la sua eccezionale importanza, costituendo uno dei pochissimi cicli pervenutici in relazione ad un ambiente tardo-cinquecentesco.

Gli esordi di Urbano, attivo nella seconda metà del XVI secolo, sono verosimilmente a fianco del padre Michelangelo<sup>1</sup>, presso il quale svolse sicuramente il proprio apprendistato artistico e dal quale acquisì la tecnica dell'*ars fenestraria*, in un periodo in cui già si avvertivano le prime avvisaglie del lento, ma inesorabile declino che l'avrebbe di lì a poco travolta, e pochi nel contempo incominciavano ad essere i maestri che potevano offrire questo genere di competenze in un territorio in cui il loro operato era molto richiesto a causa dell'elevato numero di manufatti vitrei conservati a Cortona e, più estesamente, nel territorio aretino, molti dei quali realizzati dal Marcillat stesso.

In qualità di restauratore, nei documenti d'archivio che ho rintracciato, incontriamo Urbano per la prima volta nel 1565, quando viene chiamato dagli Operai del Vescovado di Arezzo per riparare il ciclo di vetrate della cattedrale<sup>2</sup>, mansione in precedenza affidata al padre.<sup>3</sup> L'incarico verrà rinnovato saltuariamente anche negli anni successivi: nel 1566, 1568<sup>4</sup>, 1572, 1574<sup>5</sup>, 1577<sup>6</sup>, finché il 22 dicembre 1579 l'artista ottiene dai predetti Operai una convenzione pluriennale che lo obbliga, a partire dal 1580, a recarsi due volte l'anno ad Arezzo per ispezionare le vetrate ed intervenire tutte le volte che se ne presenti l'occasione.<sup>7</sup> Nel 1582 dovrà riparare i manufatti della cattedrale aretina gravemente lesionati da una violenta tempesta di vento<sup>8</sup>, ed è probabilmente in seguito a questo evento atmosferico che in quel medesimo anno l'intervento di Urbano viene richiesto anche per le vetrate della chiesa aretina della SS. Annunziata, dove in particolare è documentato il suo rifacimento del volto della Madonna nell'occhio con lo *Sposalizio della Vergine* del Marcillat (fig. 1).<sup>9</sup> Nel 1586 viene nuovamente pagato per il restauro delle vetrate del ciclo della predetta chiesa.<sup>10</sup> L'ultima notizia in ordine di tempo che lo riguarda, in base ai documenti di archivio che ho rinvenuto, è relativa all'anno 1606, quando la famiglia di Urbano, con l'indicazione di tutti i suoi componenti, figura in un censimento dei fedeli appartenenti alla parrocchia di Santa Maria Assunta, la cattedrale cortonese.<sup>11</sup>

Come artista autonomo lo troviamo per la prima volta, e precisamente nel 1564, a Montepulciano dove esegue un occhio con l'immagine a mezzo busto della santa locale Agnese Segni<sup>12</sup> per la chiesa omonima dei Frati Predicatori (fig. 2). La santa indossa la veste domenicana<sup>13</sup> e reca come attributi sul braccio destro l'agnello, simbolo di Cristo, sulla mano sinistra un candido giglio a indicare la sua verginità, e un libro color vinaccia in ricordo di una vita spesa nella meditazione e nella pratica della Parola di Dio. Una croce rossa, con andamento da destra a sinistra, attraversa il busto diagonalmente. Essa è avvinta dalla gamba sinistra dell'agnello che si caratterizza come *agnus dei*, e verso tale croce è rivolto lo sguardo della santa. La santa campeggia su un fondo azzurro ed è inserita all'interno di un fregio costituito da una classica corona di foglie d'alloro interrotta da frutti piriformi e rosette, in basso da un vetro chiaramente di restauro. Nelle guide locali la vetrata è stata talvolta erroneamente datata<sup>14</sup>, ma il ritrovamento del contratto fra l'artista e l'allora priore del Convento di Sant'Agnese, Modesto Biliotti, che ho rintracciato presso l'Ar-





1 Guillaume de Marcillat, Sposalizio della Vergine, 1526. Arezzo, SS. Annunziata.

2 Urbano Urbani, S. Agnese Segni a mezzo busto, 1564. Montepulciano, S. Agnese.

chivio di Stato di Firenze<sup>15</sup>, fornisce tutta una serie di elementi importanti. Esso porta la data del 17 settembre 1564; la vetrata fu consegnata dall'artista il 16 dicembre dello stesso anno e messa in opera quattro giorni dopo, mentre il conto fu definitivamente saldato da parte dei Domenicani il 22 dicembre.

Attualmente la vetrata occupa il centro di un grande occhio realizzato nel secolo scorso con vetri moderni in occasione della realizzazione della facciata della chiesa terminata nel 1935. In una vecchia foto databile verosimilmente intorno al 1916, conservata presso l'archivio fotografico della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Siena e Grosseto, l'occhio di Urbano sembra distinguersi al centro dell'unico grande finestrone rettangolare che ornava la vecchia facciata.<sup>16</sup> Se si esclude un certo periodo nel 1924, quando la vetrata fu trasferita a Perugia presso la ditta Moretti per essere sottoposta ad un restauro non autorizzato dalle autorità competenti, la presenza del manufatto è segnalata in chiesa negli anni venti nei documenti che ho rinvenuto presso l'Archivio storico della medesima Soprintendenza dove è classificato come opera di ignoto artefice del XV secolo.<sup>17</sup> Essi ci informano anche sul suo effettivo restauro avvenuto nel 1926 ad opera della ditta De Matteis di Firenze<sup>18</sup>, e sul fatto che il viso della santa si presentava "guastato".<sup>19</sup> La vetrata ricevette una nuova piombatura, i vetri rotti o mancanti furono rifatti; per la parte restante, moderna, furono utilizzati "vetri discoidali di Venezia intessuti e trafilati di piombo con interstizi decorati a smalto a gran fuoco", il tutto racchiuso da un fregio con fiori e frutta di quindici centimetri di larghezza.<sup>20</sup> Fu verosimilmente negli ultimi decenni del XVII secolo che il piccolo occhio della facciata, ospitante la vetrata realizzata da Urbano e quindi probabilmente di simili dimensioni (circa 71 cm di diametro), fu sostituito col grande finestrone di formato rettangolare. La chiesa, infatti, è rappresentata con un occhio sulla sommità della facciata sia nel modellino di Montepulciano che reca in mano Sant'Agnese in una tela cinquecentesca, o comunque tratta da un esemplare di quell'epoca, conservata presso la Pinacoteca Crociani di Montepulciano<sup>21</sup>, sia nella veduta seicentesca della città poliziana acquistata nel 1969 dalla Banca Popolare di Montepulciano<sup>22</sup>, sia nell'affresco che orna una delle lunette del lato est del chiostro del convento, dipinto nella prima metà del '600<sup>23</sup>, con storie di Sant'Agnese, in cui è riportato l'episodio dell'edificazione della chiesa e di tutto il complesso monastico ad opera della santa. Poiché nel modellino della chiesa che regge





sulla mano destra la statua di Sant'Agnese in stucco che sovrasta l'altare della chiesa, eseguita fra il 1701 e il 1702 su disegno di Andrea Pozzo<sup>24</sup>, l'edificio si presenta già col finestrone rettangolare, deduco pertanto che esso fu inserito durante i lavori di ristrutturazione e innalzamento della chiesa iniziati probabilmente nel 1672 e in gran parte terminati nel 1700.<sup>25</sup>

Successivamente, nel 1568, Urbano è impegnato presso il tempio di San Biagio (1518-45) della medesima cittadina, dove il padre aveva lasciato diciassette anni prima la vetrata da lui titolata *Conceptio Virginis Marie* per la parete di fondo del coro (fig. 3).<sup>26</sup> Per la predetta chiesa, dovuta all'ingegno di Antonio da Sangallo il Vecchio, nella quale già aveva lavorato in qualità di maestro vetraio anche Guido di Giovanni di Michele Pastorini<sup>27</sup>, Urbano realizza la vetrata con la *Vergine e il Bambino* a mezzo busto (fig. 4), attualmente visibile sul braccio sinistro dell'edificio<sup>28</sup>, erroneamente assegnata di recente a Bernardo, supposto figlio di Michelangelo Urbani.<sup>29</sup> L'opera, commissionata il 21 ottobre 1568, fu definitivamente saldata il 30 luglio dell'anno successivo insieme alla vetrata della sagrestia ed ad altre due piccole vetrate, tutte e tre, come si può ricavare dal costo unitario a braccio quadro, sicuramente non istoriate.<sup>30</sup> Il manufatto in questione presenta dei vetri bianchi tagliati a losanga: al centro, all'interno di uno spazio centinato, vi è la Vergine a mezzo busto col Bambino, circondata da raggi dorati. Nonostante l'opera in questione abbia avuto una paternità<sup>31</sup> grazie ai dati ricavati da uno spoglio del materiale archivistico condotto agli inizi degli anni cinquanta del Novecento<sup>32</sup>, rimane piuttosto problematica: stilisticamente, infatti, i volti della Vergine e del Bambino, se confrontati con l'unica opera firmata di Urbano che è l'*Adorazione dei Magi* di Santa Maria Nuova presso Cortona (occhio  $\alpha$  in fig. 7) (fig. 8), o comunque con l'occhio di Sant'Agnese già citato (fig. 2), non mostrano i caratteri tipici dell'artista cortonese. La sua fattura piuttosto arcaizzante farebbe a prima vista propendere per una datazione precoce, smentita dalle fonti archivistiche, che permettono di ascriverla al 1568. Del resto, anche in mancanza di dati, sarebbe stato difficile ipotizzare che potesse essere più antica della vetrata del coro (1551), perché generalmente le vetrate commissionate per prime vanno ad occupare le zone più rappresentative dell'edificio, in particolar modo la cappella maggiore.<sup>33</sup> La vetrata, che





3 Michelangelo Urbani, Allegoria della Concezione della Vergine, 1551. Montepulciano, S. Biagio.

non mi risulta essere mai stata studiata, conserva tutte le caratteristiche di un'opera devozionale, ciò che le conferisce questa apparenza arcaica, che probabilmente deriva *in primis* da un adeguamento all'immagine miracolosa trecentesca di Maria che il Tempio di San Biagio conserva.<sup>34</sup> Nonostante la lettura sia resa difficoltosa dalle numerose ridipinture dell'opera, dal modello antico derivano il taglio a mezzo busto della Vergine e probabilmente le vesti ricche di panneggi del Bambino. Non sfuggirà che la Vergine di Urbano ripropone nella posa il tipo bizantino della Vergine Odighitria, e delle Madonne trecentesche conserva la stella sul manto all'altezza della spalla destra. Passando al Bambino, la sua posizione eretta e rigidamente frontale, con la mano destra benedicente, ci ricorda i modelli pure bizantini della Vergine Nikophora, che offre il proprio figlio all'adorazione dei fedeli. L'apparenza dimessa che acquista, se originale, il volto di Maria con i lunghi capelli sciolti e, parimenti, i raggi dorati dal duplice andamento rettilineo e serpentiforme, farebbero presupporre la conoscenza anche di modelli nordici diffusi attraverso l'incisione, come quelli di Martin Schongauer.





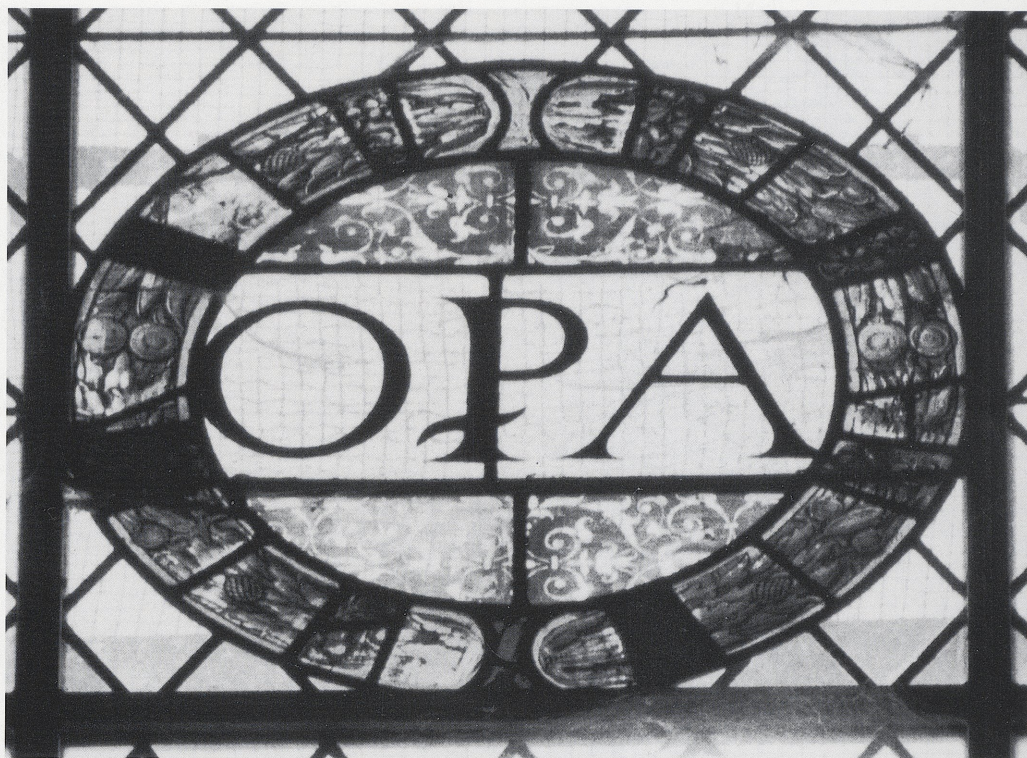
4 Urbano Urbani, Madonna col Bambino, 1568. Montepulciano, S. Biagio.

Nella controfacciata è visibile una terza vetrata, probabilmente fatta in *pendant* con la precedente. Essa è costituita da vetri a losanga con al centro la scritta OPA, accompagnata dal compendio ed inserita all'interno di una corona di foglie, fiori e frutti (fig. 5). È significativo che questo inserto naturalistico mostri analogie, nello sviluppo delle foglie, nella conformazione e disposizione dei frutti e nella comune presenza di pigne, con la decorazione scultorea che orna esternamente l'occhio presente in ciascuno dei quattro timpani della chiesa (fig. 6).

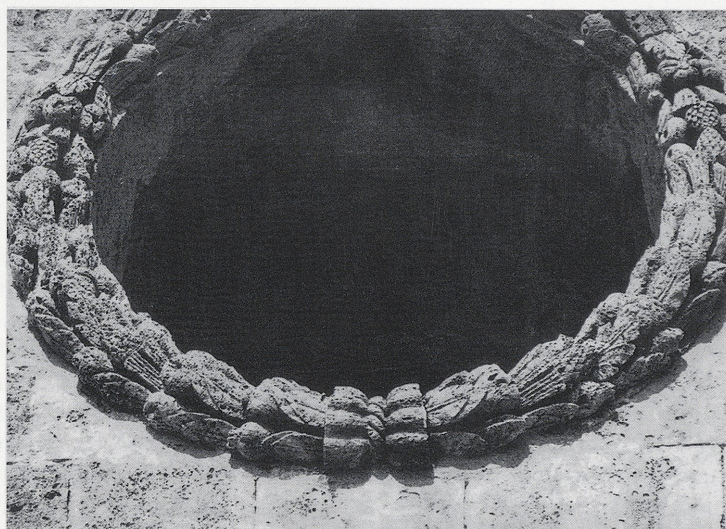
Le vetrate non istoriate, in cui l'unico elemento figurativo è costituito dalle armi gentilizie o insegne varie, sono di difficile attribuzione e datazione, data l'esiguità di elementi su cui basare un discorso stilistico e per la presenza in esse di caratteristiche simili che spesso le accomunano, anche in ambiti geografici diversi. In questo caso però ritengo che i motivi decorativi a racemi bianchi su fondo perlaceo che si sviluppano superiormente e inferiormente alla scritta OPA, riferentesi alla committenza, ossia l'Opera della Madonna di San Biagio, costituiscano un valido motivo di confronto: essi mostrano analogie nello sviluppo dei tralci e nella cromia con quelli che ornano il leggio della Madonna nella vetrata di Santa Maria Nuova a Cortona con l'*Annunciazione della Vergine* attribuibile, come vedremo più avanti sulla base di considerazioni stilistiche, proprio ad Urbano Urbani (cfr. vetrata 4 in fig. 7) (figg. 19 e 18). Il manufatto poliziano è inoltre confrontabile, limitatamente alla corona naturalistica che racchiude il tutto, con un'altra vetrata del medesimo ciclo cortonese, realizzata da Urbano, quella con le armi Laparelli (cfr. vetrata 2 in fig. 7), per la presenza in entrambe di elementi simili: la sagoma delle foglie, i motivi a pigna e le mele cotogne piriformi riunite a mazzi di tre (fig. 15).

Per la città di Montepulciano, come si ricava dai documenti che ho scoperto presso l'archivio del comune di Montepulciano, Urbano eseguirà anche altre opere. A più riprese infatti lavorerà nella chiesa poliziana conventuale di Sant'Agostino, non soltanto in qualità di restauratore<sup>35</sup>, ma



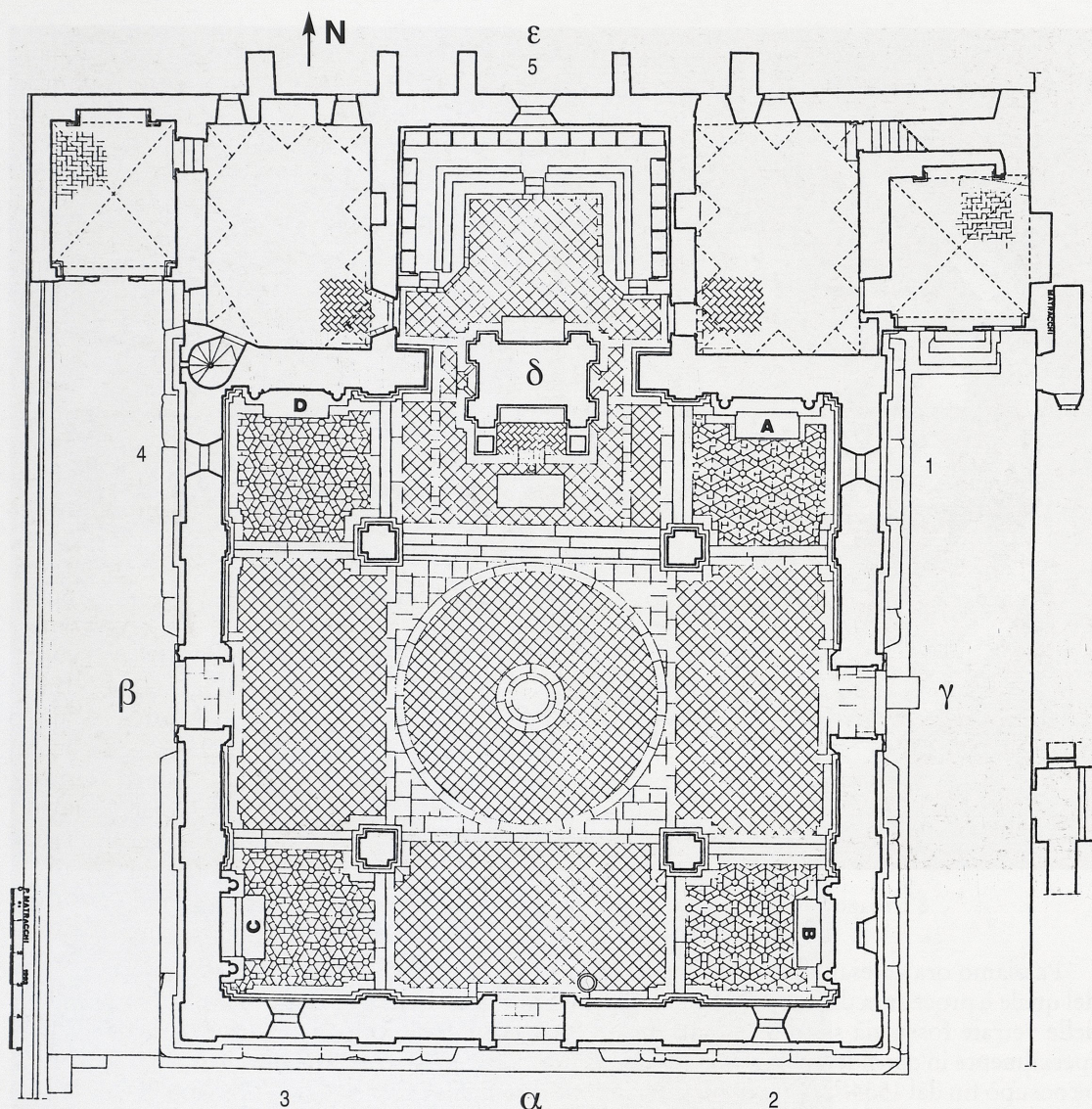


5 Urbano Urbani (attr.), Vetrata con lo stemma dell'Opera (part. con lo stemma). Montepulciano, S. Biagio.



6 Decorazione scultorea esterna dell'occhio di un timpano. Montepulciano, S. Biagio.





7 Pianta di S. Maria Nuova a Cortona con l'indicazione degli altari e della collocazione delle vetrate (elaborazione da *Matracchi* [n. 40]): A altare Passerini, B altare Laparelli, C altare Cecchetti, D altare Vagnucci; 1 vetrata Passerini, 2 vetrata Laparelli, 3 vetrata Squattrini, 4 vetrata Cattani, 5 vetrata del coro (perduta); α occhio con *L'Adorazione dei Magi*, β occhio Baldelli, γ occhio Laparelli (perduto), δ occhio con *S. Marco* (perduto), ε oculo del coro (perduto).

come esecutore di vetrate che purtroppo non sono arrivate ai nostri giorni e di cui ho rintracciato i contratti originali. È del 24 ottobre del 1579 la commessa di due vetrate semplici, una con vetri discoidali, per la quale si richiede vetro di Murano, e l'altra con vetri tagliati a losanga, lavoro definitivamente saldato all'artista il 27 novembre dello stesso anno.<sup>36</sup> Tre anni dopo gli viene commissionata un'altra finestra per il medesimo coro<sup>37</sup> e nel 1594 lavora ad altre due vetrate, per le quali è richiesto vetro veneziano, con al centro le armi e la sigla a lettere maiuscole della fraternita racchiuse da un fregio; entrambe verranno consegnate da Urbano il 21 novembre dello stesso anno.<sup>38</sup>





8 Urbano Urbani, Adorazione dei Re Magi, 1586. Cortona, S. Maria Nuova.

Passiamo ora ad esaminare il *corpus* di vetrate di Santa Maria Nuova a Cortona, l'esecuzione del quale è proceduta di pari passo con la costruzione della chiesa. È verosimile che l'inserimento delle vetrate fosse già stato programmato in fase di progettazione architettonica dell'edificio<sup>39</sup>, specialmente in considerazione del fatto che il principale progettista fu Giorgio Vasari, il quale se ne occupò fin dal 1554<sup>40</sup>; egli, per sua ammissione diretta, fu allievo del maestro vetraio Guillaume de Marcillat<sup>41</sup> verso la cui opera si mostra tanto ossequioso nelle "Vite".<sup>42</sup> Non tutte le vetrate del *corpus* originario ci sono pervenute, e le superstiti, che si trovavano per la maggior parte in un precario stato di conservazione, sono state oggetto, a partire dal 2001, di un restauro da parte della competente Soprintendenza, ma limitato alle quattro vetrate di formato rettangolare, quelle, per intendersi, che occupano nella parte bassa dell'edificio le 4 cappelle angolari (altari A, B, C, D, vetrate 1-4 in fig. 7).

Anche in questo caso la chiesa fu edificata in seguito ad un fatto miracoloso legato ad un'immagine mariana. La devozione popolare per tale simulacro portò alla costruzione del presente edificio, che fu inaugurato nel 1610.<sup>43</sup> La costruzione presenta una pianta quadrata, su cui si evidenziano all'esterno in alto i bracci della navata e del transetto, disposti a formare una croce greca e sormontati al loro incrocio da una cupola. Ciascuno dei quattro lati è provvisto di un'apertura circolare sulla sommità e tre di essi, in tutto simili ad altrettante facciate, presentano due finestre rettangolari nella parte bassa a dare luce alle cappelle, e al centro un portone (fig. 7). Dei quattro occhi





9 Guillaume de Marcillat, Adorazione dei Magi, 1516. Londra, Victoria and Albert Museum.





10 Guillaume de Marcillat, L'adultera (part. con l'adultera), 1524. Arezzo, Cattedrale di S. Donato.

11 Guillaume de Marcillat, Vocazione di S. Matteo (part. con S. Matteo), 1520. Arezzo, Cattedrale di S. Donato.

soltanto uno, quello di facciata (occhio  $\alpha$  in fig. 7), presenta attualmente una scena narrativa con la già ricordata *Adorazione dei Magi*. Essa fu realizzata nel 1586<sup>44</sup> e prima della pubblicazione dei documenti archivistici ad opera di Pietro Matracchi era, in virtù della firma<sup>45</sup>, l'unica vetrata del ciclo assegnata ad Urbano Urbani (fig. 8). In quanta considerazione fosse tenuta l'opera dalla cittadinanza si deduce da un passo di Tommaso Braccioli, un ecclesiastico contemporaneo all'artista, il quale, ricordando i cortonesi meritori nelle varie discipline, cita questa unica vetrata fra tutte quelle che abbelliscono la città.<sup>46</sup>

Nella parte inferiore dell'occhio è possibile leggere una scritta incompleta P(...)NTES ADORAVERVNT EVM, da ricostruire, secondo il testo della Volgata (Matteo 2, 11), in PROCIDENTES ADORAVERVNT EVM, ad indicare il pronto prostarsi dei Re Magi di fronte a Gesù intuendone la sacralità. L'evidenziare, attraverso la parola scritta, questo passo del Vangelo, sta a segnalare la particolare regalità del nuovo nato al quale i potenti della terra rendono omaggio, nonostante si offra ai loro occhi, infrangendo tutti i codici umani, disadorno e in un contesto così squallido e dimesso quale quello di una capanna. La straordinarietà dell'evento e la precellenza del Bambino, che l'artista per contrasto ci mostra nella sua nudità integrale, sono ulteriormente ribaditi dalla presenza della cometa sita in alto lungo l'asse centrale della composizione. Il passaggio di simili astri, infatti, era ritenuto dagli antichi foriero di avvenimenti straordinari ed è proprio in seguito all'avvistamento di una di queste stelle che i Re Magi si misero in marcia e, seguendone la traiet-



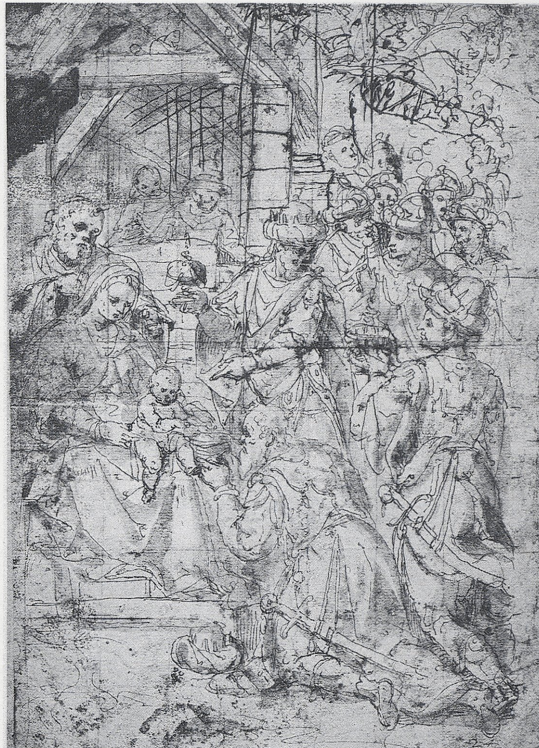


toria celeste, poterono localizzare il Bambino. C'è, a mio avviso, una particolare insistenza sull'aspetto sovversivo della venuta di Cristo che determinerà, in prospettiva futura, non solo la caduta del paganesimo e la fine di Roma esemplati dai ruderi classici sulla destra secondo un uso molto diffuso nella pittura rinascimentale, specialmente italiana, ma l'avvento di un nuovo ordine di idee teso a sconvolgere gli equilibri prestabiliti. Si noterà che la scena è tutta strutturata per simmetrie, e la netta separazione fra le due metà dell'opera, evidenziata visivamente anche da uno dei montanti che sostengono la copertura della capanna, ha verosimilmente un intento simbolico, e diversi espedienti scenici lo rivelano: a sinistra, il disadorno muretto di mattoni contrasta con la colonna di materiale pregiato con capitello dorato, dell'estrema destra; all'umile capanna fanno da contraltare, come adeguata cornice introduttiva alla maestà dei Magi, i resti di un edificio classico, con una grande arcata monumentale ad accogliere il loro seguito, possibile rimanendo ad un passo della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (*De nativitate domini*, cap. VI, 45-49). Una precisa simmetria compositiva ha organizzato anche i personaggi: i Re Magi assumono posizioni diversificate che ne determinano pure la diversa altezza, ordinata in senso crescente in relazione alla sequenza dei piani prospettici. La stessa disposizione scalare assumono sulla sinistra i membri della Sacra Famiglia, per cui si viene a creare, al centro della composizione, un cuneo di vuoto che accentua la separazione fra i due gruppi. L'inserimento di due opposte diagonali, se da un lato dimostra, in virtù del loro andamento inverso ma simmetrico, che persiste la rigidità di uno schema, dall'altro lato evidenzia ciononostante la complessità compositiva dell'opera. Dove Urbano palesa una certa carenza è nell'impianto prospettico: manca l'unicità del punto di fuga, e molteplici e chiaramente visibili sono le scorrettezze dal punto di vista spaziale.





12 Giorgio Vasari, Adorazione dei magi. Edinburgo, National Gallery of Scotland, disegno D669.



13 Anonimo, sec. XVI, Adorazione dei magi. Budapest, Szépművészeti Múzeum, disegno 1414 (provenienza collezione Esterházy).

Nelle scene d'analogo soggetto realizzate dal Marcillat in varie tecniche<sup>47</sup> la composizione è accentrata e palesemente impostata sul modello base della piramide, ciò che rende evidente l'assorbimento della lezione classica da parte dell'artista. In Urbano l'emulazione del maestro francese si nota in particolar modo nei singoli dettagli descrittivi: nel tessuto damascato, realizzato in giallo d'argento, visibile nella manica della veste della Madonna<sup>48</sup>, nei gambali con mascheroni indossati dal Re Magio in primo piano, palesemente ripresi da quelli del Re Magio pure in primo piano della vetrata del Marcillat d'analogo soggetto originariamente collocata nel duomo di Cortona (fig. 9)<sup>49</sup>, nel copricapo a mo' di turbante del Re Magio in secondo piano, rintracciabile nella già citata vetrata, nella decorazione a puntini dorati della sua veste rossa, probabilmente ottenuta per mezzo di una lavorazione a vetri placcati che è una citazione diretta della veste dell'adultera nella vetrata omonima del duomo di Arezzo (fig. 10) o, seppur con minore evidenza, di quella del San Matteo nella vetrata con la *Vocazione* dell'apostolo nella stessa cattedrale aretina (fig. 11).<sup>50</sup> Anche la sontuosità dei colori è degna dell'artista francese<sup>51</sup>, un'armonia cromatica derivante *in primis* dall'abile giustapposizione di note squillanti e contrastanti che si potenziano vicendevolmente, conferendo all'opera una vibrante e quanto mai intensa luminosità: da notare, ad esempio, nel gruppo dei Re Magi la successione dei colori basata sull'alternanza di primari (rosso e blu) e dei loro corrispettivi complementari (verde ed arancio).<sup>52</sup> Ritroviamo anche il gusto per la cromia bizzarra che talvolta il Marcillat utilizza, in particolar modo per certi elementi architettonici: nella vetrata di Urbano tipici esempi di questo vezzo sono le colonne rosa<sup>53</sup> messe a contrasto con le rispettive basi e capitelli dorati.<sup>54</sup>





14 Francesco Signorelli, *Adorazione dei Magi*, 1528. Cortona, S. Maria delle Grazie al Calcinaio.

Su questa innegabile base 'marcillatiana' hanno poi agito a mio avviso influssi vasariani: non per niente l'artista aretino, come ho già avuto modo di ricordare, fu il principale progettista della chiesa. Significativo a questo proposito è il disegno conservato presso la National Gallery of Scotland con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 12)<sup>55</sup>, sul quale Vasari, sebbene con alcune variazioni, impostò la pala della chiesa di San Fortunato a Rimini (1547).<sup>56</sup> Pur nella diversità dell'impianto generale, la posa della Vergine e del Bambino, compreso l'andamento del velo della Madonna che nel dipinto realizzato è similmente di colore bianco, sono riecheggianti nella vetrata di Urbano. Ma le citazioni non finiscono qui: infatti, l'ultimo Re Magio è chiaramente improntato su quello in primo piano a destra del disegno vasariano. Altrettanto interessante è il disegno a penna acquerellato conservato presso il Szépművészeti Múzeum di Budapest, proveniente dalla collezione Esterházy in cui era catalogato come opera di Tintoretto (fig. 13):<sup>57</sup> esso nel secolo scorso fu attribuito a un ignoto maestro dei Paesi Bassi dal Meder<sup>58</sup>, la cui pubblicazione è anche l'unica che lo riguardi, mentre attualmente nella relativa scheda museale è assegnato ad un ignoto maestro italiano del secolo XVI; sono stati fatti anche i nomi di Sodoma e Andrea Semino, ma trattasi di opinioni non supportate da alcuna documentazione scritta.<sup>59</sup> Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze il disegno è catalogato sotto il nome di Giorgio Vasari, ed è quest'ultima attribuzione che mi sento di sostenere.<sup>60</sup> Indubbiamente gli elementi nordici presenti nell'opera si spiegano bene nell'*iter* di un artista come Giorgio Vasari, che poté assorbirli già durante la sua formazione essendo stato allievo del Marcillat, un maestro straniero nella cui opera, nonostante l'adeguamento al grande stile romano raffaellesco e michelangiolesco, permane costantemente una componente nordica. Si noterà a questo proposito che nel disegno di Budapest i copricapi dei Re Magi sono una citazione diretta da Marcillat (fig. 9). Nella vetrata di Urbano la foggia degli oggetti sostenuti dai Re Magi, il basa-





15 Urbano Urbani, Vetrata con lo stemma Laparelli, 1596. Cortona, S. Maria Nuova.

mento lapideo su cui siede la Vergine, la posa di quest'ultima e del Bambino, l'andamento scalare dei membri della Sacra Famiglia e del Re Magio in primo piano, la mano alzata di San Giuseppe dietro la spalla della Vergine sullo sfondo della capanna, sono elementi di forte somiglianza con il disegno del Museo di Budapest, con gli opportuni adeguamenti nel passaggio da un formato rettangolare a uno circolare e con le necessarie semplificazioni che seguono alla trasposizione di una tecnica artistica in un'altra. Per quanto concerne l'impostazione della capanna e la disposizione scalare dei membri della Sacra Famiglia, è probabile che un'altra fonte di ispirazione possa essere costituita dalla pala con l'*Adorazione dei magi* di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, presso Cortona (fig. 14), eseguita dall'artista cortonese Francesco Signorelli (notizie 1510-† 1553)<sup>61</sup> il quale, come ho dimostrato in altra sede<sup>62</sup>, non mancò di suggestionare il padre di Urbano.

Come risulta dai documenti d'archivio inerenti all'edificio in questione, il ciclo di Santa Maria Nuova oggi si presenta incompleto per la perdita di un occhio col *San Marco* (δ in fig. 7), di un altro con le armi Laparelli (γ in fig. 7), e di altre vetrate, probabilmente non istoriate, quali quelle del tamburo e della sagrestia, tutte realizzate dallo stesso Urbani.<sup>63</sup> Niente si riesce a ricavare dai documenti di archivio pubblicati dal Matracchi in relazione alla vetrata e all'oculo del coro, entrambi perduti (vetrate 5 e ε in fig. 7). Nel primo decennio del '900 le vetrate superstiti istoriate furono restaurate a Perugia da Francesco Moretti. Da una lettera del 13 aprile 1904 si ricava che il restauro da lui condotto su una vetrata di Santa Maria Nuova era stato terminato; è probabile che si possa trattare dell'occhio di facciata.<sup>64</sup> Le vetrate di forma rettangolare, che secondo il progetto avrebbero dovuto ornare in numero di due ciascuno dei tre lati della chiesa (nella parete del coro era previsto un unico vano luce rettangolare), sono attualmente quattro.

Dai documenti risulta che la cappella Laparelli, situata sul lato est dell'edificio, possedeva una vetrata rettangolare ed un occhio realizzati da Urbano nel 1596.<sup>65</sup> Poiché l'altare della cappella fu lo stesso anno ornato con la tavola della *Natività della Vergine* di Alessandro Allori<sup>66</sup>, a quella data





16 Urbano Urbani (attr.), Occhio con lo stemma Baldelli, post 1596. Cortona, S. Maria Nuova.

la finestra rettangolare della cappella era già stata tamponata, per cui la vetrata si trovava sicuramente collocata sul fianco destro della cappella, dove ancor oggi è visibile una vetrata con semplici vetri a disco ed al centro l'arme Laparelli, il cui elemento distintivo è il giglio di Francia, inserita in una corona di foglie bianche su cui si evidenziano in giallo d'argento gigli, mele cotogne, pigne (vetrata 2 in fig. 7) (fig. 15). Lo stemma presenta una cromia oro e argento, ma l'abbinamento di questi due colori, oltre a contravvenire alle regole araldiche, non rispecchia, inspiegabilmente, i colori della casata, oro e azzurro, quali appaiono in tutti i blasonari a partire dal cinquecento in poi.<sup>67</sup> Che il manufatto vitreo di cui parlano le carte fosse destinato al vano rettangolare, di superficie più piccola rispetto all'occhio, può dedursi dal fatto che la sua ramata costa notevolmente di meno rispetto a quella realizzata per l'occhio col *San Marco*, entrambe citate nello stesso passo.<sup>68</sup> Qualche perplessità desta invece il termine *occhio* riferito nei documenti alla cappella Laparelli<sup>69</sup>; poiché essa, come del resto le altre, è sprovvista di vani luce circolari: ciò ha portato Matracchi a supporre che l'uso di tale vocabolo sia dovuto, nel caso specifico, ad una svista dello scrivano.<sup>70</sup> Se escludiamo quest'ipotesi, l'occhio in questione non poteva che essere quello, oggi murato, del lato est, dove attualmente è dipinta a fresco una vetrata con lo stemma ed il nome del committente Franco Pontelli (vedi occhio γ in fig. 7).<sup>71</sup> A confermare questa tesi potrebbe intervenire un altro passo, sempre relativo all'anno 1596, in cui vengono citate due ramate da destinarsi una alla vetrata della cappella Laparelli, l'altra alla "invetriata grande verso la fonte"; la sorgente in questione, secondo lo stesso Matracchi, è probabilmente da individuare sul lato est.<sup>72</sup> L'aggettivo "grande" riferito al manufatto non lascia dubbi sul fatto che si dovesse trattare di una vetrata circolare, non comunque identificabile con l'occhio col *San Marco*, realizzato anch'esso da Urbano nello stesso anno, il quale costò quasi il doppio di essa; dalla diversità di prezzo dei due occhi è possibile dedurre che la vetrata in questione non poteva che presentare le sole armi del committente<sup>73</sup>, quasi certamente quelle Laparelli.





17 Anonimo, Vetrata con lo stemma Passerini. Cortona, S. Maria Nuova.

Il perduto occhio col *San Marco*, di cui parlano le fonti, fu pagato il 30 giugno del 1596, ossia dieci giorni dopo il pagamento ad Urbano di due ramate: quella della cappella Laparelli e quella, più costosa, e quindi destinata ad un vano circolare, sita, secondo il documento archivistico, nel “coro”, da interpretarsi come la parete che sovrasta l’altare maggiore.<sup>74</sup> Ritengo che, considerata la vicinanza dei pagamenti, quest’ultima ramata accompagnasse l’occhio col *San Marco*, la cui collocazione, a questo punto, risulta ben determinata (occhio  $\delta$  in fig. 7). Del resto è abbastanza plausibile che i due punti focali dell’edificio venissero occupati dalle vetrate più rappresentative<sup>75</sup>, quella di facciata e quella sopra l’altare maggiore, espressione della collettività e non del potere di un singolo patrono locale. Non va dimenticato, a questo proposito, che San Marco è il patrono di Cortona e che il suo animale simbolico è il leone, e sotto questa forma, in posizione rampante, esso compare nello stemma del comune di Cortona<sup>76</sup>, più volte rappresentato in vari punti all’interno della chiesa. Attualmente il vano relativo all’occhio col *San Marco* è tamponato e all’interno della cornice in pietra è dipinta a fresco una vetrata con la scritta “Opera” e subito al di sotto la data “1840”.

Un’altra notizia interessante si ricava dai documenti d’archivio: al 17 dicembre del 1596 “l’occhio grande era senza vetri”.<sup>77</sup> Poiché a quella data sia l’occhio col *San Marco* che quello Laparelli erano già stati liquidati all’artista da diversi mesi, se ne deduce che la vetrata in questione non poteva che essere quella del lato ovest, ancora oggi conservata, recante l’insegna della famiglia Baldelli (occhio  $\beta$  in fig. 7) (fig. 16). Il passo in questione permette di fornire una datazione del manufatto successiva al 1596. Un tralcio di foglie d’edera spartito in basso da un cartiglio con il nome del committente, Tommaso di Piero di Tommaso Baldelli, circonda l’arme di famiglia costituita da una banda d’oro caricata di tre foglie verdi d’edera in campo azzurro.<sup>78</sup> Un certo Tommaso di Piero Baldelli figura nel censimento del 1606<sup>79</sup> e tramite l’indicazione della composizione dei membri della sua famiglia è possibile risalire a ritroso e individuare fra i generici Tommaso Baldelli dei precedenti censimenti il nostro personaggio fino al 1587.<sup>80</sup>





18 Urbano Urbani (attr.), Madonna col Bambino e Annunciazione, 1592. Cortona, S. Maria Nuova.

La limitatezza degli elementi a disposizione a prima vista non permetterebbe di pronunciarsi in merito all'autore dell'opera, ma ad un esame più attento si può notare che lo scudo insieme ai suoi ornamenti si staglia su un fondo perlaceo decorato con sottili racemi bianchi, molto simili a quelli della già citata vetrata con la scritta OPA di Montepulciano (fig. 5) o a quelli che compaiono nel leggio della Vergine nella vetrata del ciclo di Santa Maria Nuova con l'*Annunciazione* di cui parleremo più avanti (figg. 18 e 19). In base a queste considerazioni può essere legittimo assegnare la vetrata in questione a Urbano Urbani che, come risulta dai documenti d'archivio, è attivo nel cantiere di Santa Maria Nuova almeno fino al 1601<sup>81</sup>; in tal caso è possibile datare l'opera nell'arco di anni compresi fra il 1596 e il 1601. La cornice floreale è molto diversa da quella della vetrata Laparelli, ma non sfuggirà che, in entrambi i casi, i committenti hanno voluto potenziare l'elemento araldico della propria arme (l'edera in un caso, il giglio nell'altro), riproponendolo nella cornice.





19 Urbano Urbani (attr.), part. di fig. 18, Annunciazione della Vergine, 1592. Cortona, S. Maria Nuova.



20 Urbano Urbani (attr.), part. di fig. 18, Madonna col Bambino, 1592. Cortona, S. Maria Nuova.





21 Michelangelo Urbani, Allegoria della Concezione della Vergine (part. con i santi), 1551. Montepulciano, S. Biagio.



22 Giorgio Vasari, Madonna col Bambino fra S. Giovanni Battista e S. Girolamo, 1537. Convento di Camaldoli, Chiesa dei Santi Donato e Ilariano.

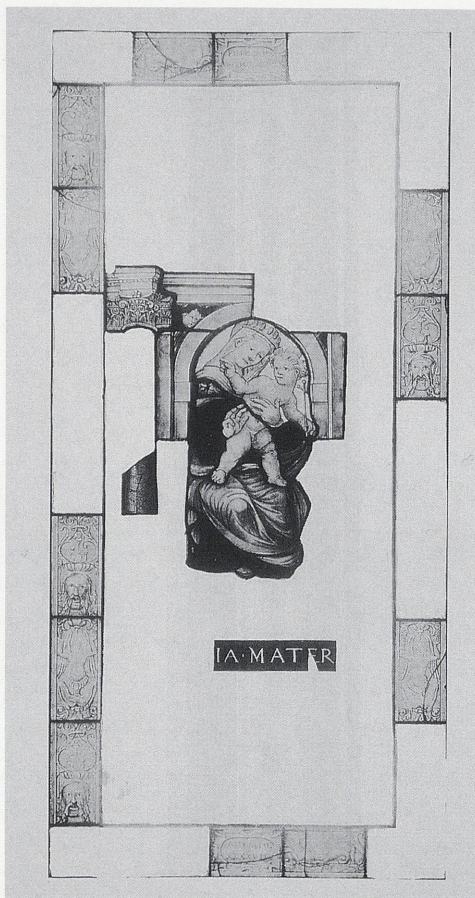




Nessuna notizia emerge dai documenti d'archivio in merito alle restanti vetrate dei vani rettangolari.<sup>82</sup> L'arme Passerini (d'azzurro al bue d'oro giacente, caricato sopra un monte roccioso al naturale, o di colore verde a seconda degli stemmari, sormontato da una punta rovesciata con le armi dei Medici movente dal lembo superiore dello scudo<sup>83</sup>), è riprodotta, sebbene alterata nella sua cromia, in una vetrata situata nella cappella omonima, sulla fiancata est (vetrata 1 in fig. 7) (fig. 17). I colori araldici dello stemma nella vetrata sono falsati:<sup>84</sup> un vetro trasparente al posto di uno azzurro fa da sfondo all'animale, mentre nello stemma in pietra che corona l'altare di famiglia della stessa chiesa la cromia è rispettata. Anche qui, come nella vetrata Laparelli, tutti i dettagli dello stemma emergono dal contrasto oro/argento, per esprimersi in termini araldici, e in entrambi i casi la mancanza dell'azzurro è quella che desta maggior perplessità. Le casate dei committenti, oltre a non essersi estinte<sup>85</sup>, hanno mantenuto le loro dimore e tutti i legami territoriali in zona, ciò che porta ad escludere l'ipotesi che l'alterazione della cromia sia dovuta a rifacimenti arbitrari condotti negli ultimi secoli. È indubbio che, considerate le dimensioni ridotte di questi scudi,



23 Anonimo, in parte rifacimento di Francesco Moretti, Madonna col Bambino, 1596 (1907) (vetrata Squattrini). Cortona, S. Maria Nuova.



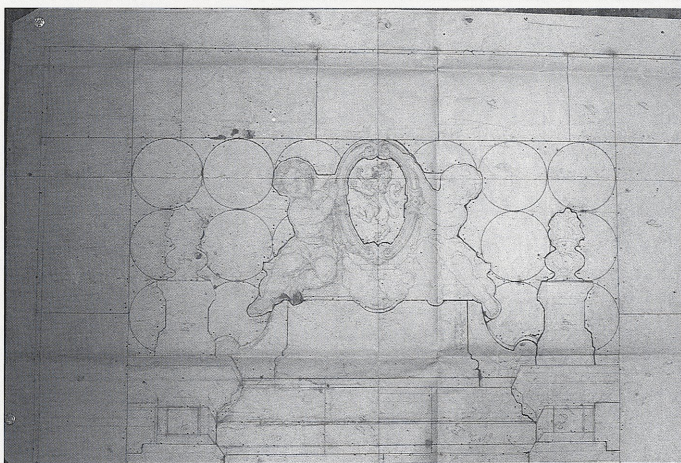
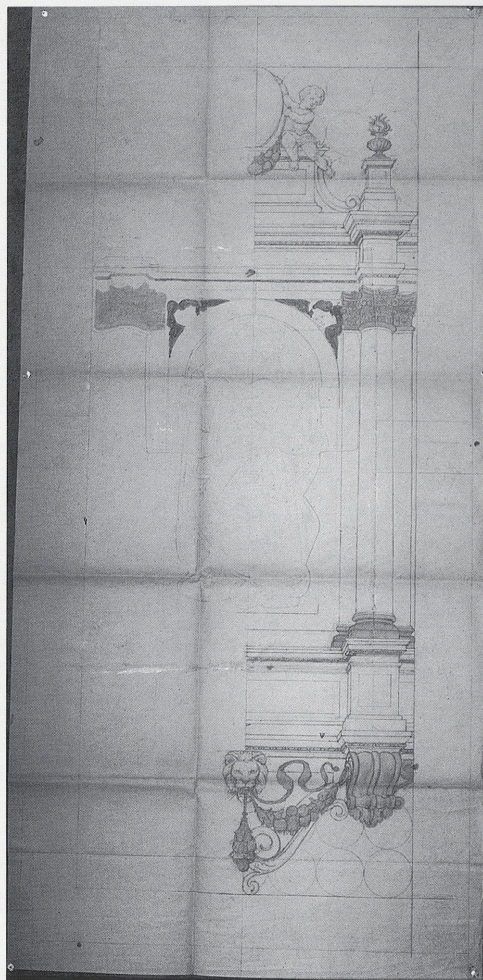
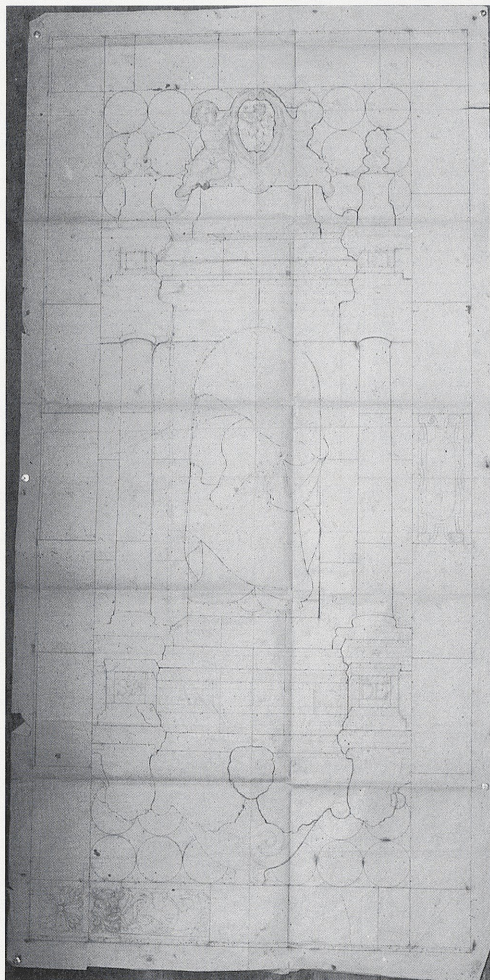
24 Lastra fotografica realizzata da Francesco Moretti con i frammenti superstiti della vetrata Squattrini, 1907. Perugia, Archivio Privato Moretti-Caselli.

diventava tecnicamente complesso legare insieme tanti vetri di colore diverso di piccole dimensioni, mentre con l'impiego del solo giallo d'argento era possibile utilizzare un unico pezzo di vetro per realizzare l'intero stemma. Sicuramente in origine con dei ritocchi a freddo, che come tali non si sono potuti conservare fino ai nostri giorni<sup>86</sup>, erano completate dal punto di vista cromatico alcune parti delle insegne.

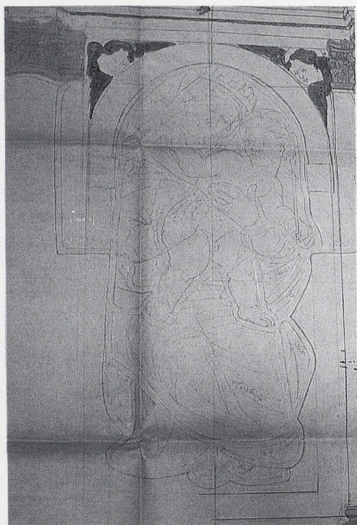
Solo nel 1614 fu collocata sull'altare la tela dipinta da Jacopo Chimenti detto 'l'Empoli'<sup>87</sup>, ma la vetrata è sicuramente da collocarsi ad una data anteriore, forse a cavallo fra i due secoli. È verosimile che soltanto lo stemma sia originale, ma ciò può essere stabilito soltanto da un'analisi chimica. Considerate le dimensioni relativamente piccole dell'arme ed il fatto che, perlomeno attualmente, essa si trova relegata nel margine inferiore della vetrata, è probabile che quest'ultima in origine fosse istoriata; a questo proposito bisogna ricordare che la famiglia Passerini era molto facoltosa, e specialmente nel Cinquecento deteneva un ruolo di primo piano all'interno della città cortonese.

Sul lato ovest della chiesa, di fianco alla cappella Vagnucci, il vano relativo è occupato da una vetrata completamente istoriata costituita da una duplice scena (vetrata 4 in fig. 7) (fig. 18): l'*An-nunziata* (fig. 19) nella parte superiore, e la *Vergine col Bambino* inferiormente (fig. 20). L'opera, datata al 1592, fu realizzata come ex-voto: infatti nell'angolo destro in basso, oltre alla data, compare la scritta PER GRATIA RECEVTA, mentre nella scena superiore, in fondo al basamento del leggio della Vergine, è riportato il nome in latino del committente, MARIOTVS LVDVICIS, ossia un certo Mariotto









25-28 Francesco Moretti, disegni per il restauro della vetrata Squattrini, intero e particolari, 1907. Perugia, Archivio privato Moretti-Caselli.



29 Anonimo, Madonna col Bambino (part. di fig. 23), 1596. Cortona, S. Maria Nuova.



di Ludovico.<sup>88</sup> Poco più in alto è collocata l'arme gentilizia: d'argento alla croce latina d'oro sostenuta da un monte pure d'oro di tre cime. Se sorvoliamo sulla cromia, che si presenta alterata relativamente al monte e alla croce se confrontata con i coevi blasonari, l'arme è da identificarsi con quella della famiglia Cattani.<sup>89</sup> Nei successivi repertori di stemmari il monte è tinteggiato in color argento su campo rosso, mentre la croce è dorata.<sup>90</sup> Anche in questo caso, come per le vetrate con gli stemmi Passerini e Laparelli, l'unico motivo che potrebbe spiegare l'abbinamento oro-argento è quello di poter eseguire in un unico pezzo di vetro trasparente tutto lo stemma, il cartiglio e addirittura, in questo caso, il leggio. Probabilmente in origine il monte era tinteggiato con un colore a freddo in azzurro, in modo che dall'abbinamento col giallo risultasse il colore verde, e la croce era colorata in rosso. Nella vetrata il monte dorato si staglia su un fondo costituito da un vetro trasparente. Allo stesso modo, nel leggio, il contrasto all'interno della medesima lastra di vetro fra la superficie trasparente e quella opacizzata, ottenuta probabilmente con acidi o con polveri abrasive, crea il gioco lineare dei racemi, senza dover ricorrere per la loro resa all'ausilio dei piombi.

L'opera è mancante di diversi pezzi di vetro, ma ciononostante è abbastanza evidente la sua vicinanza stilistica con l'occhio di facciata; basta confrontare certi tratti comuni caratteristici dell'autore, quali la fisionomia del viso della Vergine nell'impostazione di tre quarti, e in particolare la resa del mento, o la conformazione degli occhi<sup>91</sup> e del relativo contorno, lo scorcio anomalo delle dita dei piedi<sup>92</sup>, e certe inesattezze o incertezze prospettiche sicuramente non sempre imputabili all'incompetenza d'improvvisati restauratori.<sup>93</sup> Anche la gestualità delle mani in un caso coincide quasi del tutto: la postura delle dita nella mano sinistra della Vergine annunciata ripete quella della mano destra del San Giuseppe nell'occhio di facciata. Nel profilo laterale dei volti il vezzo di evidenziare forzatamente la zona perioculare del lato opposto a quello rappresentato è una caratteristica da ricollegarsi allo stile di Michelangelo, padre di Urbano (fig. 21).<sup>94</sup>

Anche qui, pur nel minore rigore compositivo e nell'impianto decisamente più dimesso della composizione, ritroviamo l'amore per le simmetrie: in entrambe le scene il primo piano sulla destra è occupato da un elemento di arredo di simile struttura, così come in ciascuno dei due pannelli una tenda viene ad essere collocata in uno degli angoli in alto; quest'ultimo espediente scenico, di chiara derivazione teatrale, che s'impose con la *Madonna Sistina* di Raffaello, era destinato a prendere sempre più il sopravvento per trionfare nel XVII secolo; esso denota l'aggiornamento culturale di un artista che, sebbene non di alta levatura ed operante in provincia, sa cogliere gli orientamenti dell'arte e del gusto del proprio tempo. Nel pannello inferiore è probabile che il riferimento più diretto per la posa eretta del Bambino che cinge con un braccio la spalla della madre vada rintracciato in opere del Vasari, e in particolare nella tavola con la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo* del Monastero di Camaldoli (fig. 22).<sup>95</sup> Tutti questi elementi ci portano ad identificare l'autore con Urbano Urbani.

La vetrata, fino al 2001, si trovava in un avanzato stato di degrado ed era mancante di diverse tessere vitree. Come ebbe a lamentarsi il restauratore Francesco Moretti, che poté ispezionarla nel 1908, un grosso restauro, a suo avviso dei primi del '600, ma verosimilmente più tardo, ne aveva manomesso la parte superiore, occupata dall'*Annunciazione*, e pochi pezzi rimanevano della vetrata originale.<sup>96</sup> Ciononostante Moretti decise di conservare questa parte adducendo la seguente motivazione: "gran parte dei pezzi che compongono le figure sono stati rifatti con un disegno che, se non condotto finemente quanto l'originale, si accorda abbastanza bene con quello, avendo lo stesso carattere".<sup>97</sup> Egli ritenne invece di ricostruire *ex novo* il piano prospettico ove posano le figure e il fondo con lo Spirito Santo, poiché, oltre ad essere mancante di alcuni pezzi, si presentava "confuso, (...) mal disegnato e non giusto di colore".<sup>98</sup> I pezzi autografi si limitano ai volti dei personaggi, al leggio, e a buona parte del vestito della Vergine. In esso i vetri rossi, celeste-grigio e probabilmente quelli verdi, sono originali, spurio è invece il vetro blu scuro. In relazione al pannello inferiore Moretti notò all'epoca la frattura di numerose tessere vitree e la mancanza delle stesse in vari punti, ma ritenne buono il disegno dei vetri superstiti.<sup>99</sup>



Del ciclo fa parte un'altra vetrata completamente istoriata, collocata nella finestra rettangolare aperta sulla facciata dell'edificio che dà luce alla cappella Cecchetti (vetrata 3 in fig. 7) (fig. 23). Una complessa impaginazione architettonica fa da cornice ad una nicchia in cui trova posto la Vergine col Bambino, mentre nella parte inferiore si colloca la scritta S[AN]C[T]A MARIA MATER DEL. L'opera è in parte un rifacimento d'inizio secolo operato dal restauratore perugino Francesco Moretti<sup>100</sup> sulla scorta di alcuni frammenti vitrei originali, che egli documentò in una lastra fotografica del 1907<sup>101</sup>; essi comprendevano l'inserito con la Vergine e il Bambino, la scritta IA MATER, alcune tessere della cornice a grottesche in giallo d'argento e, all'interno di essa, in basso, il cartiglio con la data (1597) ed in alto quello col nome del committente, un certo *Piero de Marco Squattrini*, e pochi altri pezzi relativi alla nicchia architettonica in cui sono inseriti Madre e Figlio (fig. 24).<sup>102</sup> Dal carteggio Moretti-Mancini si ricava che nell'ottobre 1907 la vetrata stava per essere ultimata; emerge inoltre il dibattito circa l'opportunità di completare in alto il restauro aggiungendo, a mo' di coronamento, lo stemma della famiglia Squattrini<sup>103</sup>, costituito da un leone rampante rosso in campo bianco, al posto di quello del comune di Cortona.<sup>104</sup> Prevarrà la prima soluzione, come si ricava dai disegni inediti, ancora oggi conservati presso lo studio dell'artista a Perugia (figg. 25-28). La vetrata verrà trasportata per mezzo di un barroccio dal capoluogo umbro a Cortona e messa in opera il primo giugno del 1908.<sup>105</sup>

Con i pochi frammenti antichi rimasti diventa problematico tentare un'attribuzione per via stilistica. I volti della Madonna e del Bambino, che a questo proposito possono fornire maggiori indicazioni, non mostrano i caratteri tipici dello stile di Urbano (fig. 29). Entrambi sono stati eseguiti all'interno della medesima tessera vitrea incolore, che si presta anche a fare loro da sfondo. In questo modo, seguendo essa l'andamento curvilineo della nicchia in cui Madre e Figlio sono inseriti, la luce può dilagare in questa zona, procurando effetti dissonanti fra la parte superiore della composizione, occupata dai teneri incarnati dei volti, e quella inferiore relativa ai corpi dei due personaggi, dominata dai colori accesi delle vesti. Questo modo di procedere non rientra nella prassi artistica di Urbano che è un autore dotato di una certa sensibilità coloristica, fondamentale del resto per chi opera come maestro vetraio. È possibile supporre che in origine i due volti si stagliassero su una superficie ritoccata con colore a freddo, oggi non più apprezzabile. Un altro elemento di disturbo a livello visivo è costituito dall'orditura del piombo che delimita in basso la tessera citata, la quale taglia il ventre di Gesù all'altezza dell'ombelico. Sebbene l'andamento dei piombi in relazione al divino infante non fosse studiato nel modo migliore neanche nell'occhio già citato con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 8), tuttavia lì il taglio a livello del fianco e del basso ventre, come del busto, era simulato meglio e in parte giustificato dall'andamento della mano della Vergine e del braccio destro del Bambino. Tale modo di operare non è in sintonia con quello di un maestro vetraio pienamente consapevole della propria arte. In mancanza di altri elementi, di dati archivistici e di fonti attendibili, diventa pertanto azzardato proporre il nome di Urbano per questo manufatto vitreo. I pochi frammenti originali superstiti sono sufficienti a capire che l'organizzazione distributiva dei singoli elementi formali ed il grado di incidenza di ciascuno di essi nell'economia della scena non hanno niente a che spartire con il criterio compositivo di Urbano, che tende ad enfatizzare il contenuto e a sorvolare sui dettagli puramente esornativi, in linea con il grande stile narrativo, che, anche sotto questo aspetto, accomuna la sua arte a quella del Marcillat, nel tentativo di emulare la complessità compositiva delle pale d'altare. Non va dimenticato comunque che, essendo questa l'ultima vetrata o una delle ultime in ordine temporale del *corpus* di Santa Maria Nuova, dovevano essere sempre più pressanti certe esigenze di illuminazione degli ambienti legate alle nuove istanze estetiche che avrebbero portato di lì a poco al definitivo declino dell'*ars fenestrationis*. A ciò va aggiunto che questa finestra costituisce l'unica fonte di illuminazione diretta della cappella Cecchetti ed è quindi verosimile che il committente della vetrata non volesse alterare in maniera eccessiva le condizioni di luce di quello che era, o sarebbe diventato, lo spazio privato di un'altra famiglia.<sup>106</sup>



Da donatore munifico lo Squattrini richiese comunque una vetrata istoriata, ma si rese necessario ridurre di dimensioni il nucleo principale, costituito dalla Vergine, per lasciare posto tutto intorno a vetri chiari o incolori che lasciassero filtrare la luce. Quest'ipotesi potrebbe almeno in parte spiegare il carattere così manifestamente spurio di un'opera che si estrania da quanto conosciuto dell'artista, mentre la mancanza, per lo meno nella porzione vitrea più significativa, quella con i volti della Vergine e del Bambino, di elementi stilistici propri di Urbano, il quale, ricordo, è documentato nel cantiere di Santa Maria Nuova almeno fino al 1601<sup>107</sup>, ossia quattro anni dopo la realizzazione di questa vetrata, potrebbe essere imputabile a successivi interventi di restauro con sostituzione dei vetri originali nelle zone lesionate.

I manufatti superstiti del ciclo di Santa Maria Nuova sicuramente ascrivibili ad Urbano Urbani, pertanto, sono l'occhio di facciata, che è anche l'unica opera firmata, la vetrata con l'arme Laparelli, come risulta dai documenti archivistici, quella di Mariotto di Ludovico e l'occhio Baldelli, attribuibili ad Urbano per ragioni stilistiche. Per le altre due vetrate del *corpus*, troppo scarsi sono gli elementi su cui basare qualsiasi ipotesi attributiva, anche in considerazione del fatto che, in questo genere artistico, come in nessun altro, hanno pesantemente inciso nel corso dei secoli le operazioni di restauro, inevitabili per la funzionalità stessa dei manufatti, ma che sempre comportano una manomissione della loro integrità, a causa della sostituzione dei vetri originali con quelli nuovi. Tali interventi conservativi hanno spesso giocato un ruolo di primo piano nell'alterare la fisionomia dell'opera, specialmente quando le tessere interessate sono quelle relative ai volti dei personaggi. Per la vetrata Passerini è comunque indubbio che la presenza di caratteristiche tecniche comuni nella resa dello scudo ad altre opere del ciclo rende abbastanza convincente l'ipotesi di un intervento di Urbano Urbani.

Il tentativo di emulare la grandiosità compositiva delle pale d'altare rinascimentali e di trasferire nella vetrata le novità che la grande pittura dei primissimi decenni del cinquecento registrava ad un ritmo vertiginoso, è la cifra più distintiva dell'arte del Marcillat. Questa gara estenuante continua con Urbano, che mostra di non voler cedere, quando ormai in altre parti d'Italia tale competizione era già conclusa, sancendo il definitivo declino della stessa *ars fenestraria*. È proprio grazie al prestigio che il Marcillat seppe dare alla vetrata ed alla rinomanza che le guadagnò, riuscendo a superare le difficoltà tecniche implicite in tale tecnica e piegandola ad assecondare le più ardite soluzioni formali, che nel territorio aretino ancora a fine secolo, attraverso l'arte di un epigono, continua sull'esempio del maestro francese il tentativo di trasfondere nel *medium* vetro la grande arte cinquecentesca, nella convinzione di salvare la vetrata dalla sua inesorabile fine. Probabilmente mancò agli stessi artisti la consapevolezza che così operando il grado di straniamento formale e tecnico dell'oggetto vitreo avrebbe raggiunto un grado di tensione tale da entrare in collisione con i principi stessi dell'*ars fenestraria*.

#### NOTE

Si ringraziano Wolfger Bulst, Anna Falsetti, Bruno Gialluca, Pietro Matracchi, Riccardo Pizzinelli, Anchise Tempestini, Lorand Zentay, il personale delle biblioteche e archivi citati, i parroci delle chiese prese in oggetto.

Faccio presente che il testo è stato aggiornato al 2001, mentre la documentazione fotografica è relativa al 1998, anno in cui questo lavoro avrebbe dovuto essere pubblicato nella rivista *Antichità Viva*. Mi scuso per aver dato in mie pubblicazioni indicazioni errate sulla destinazione editoriale di quest'articolo, ma nel corso di questi anni mi erano state date più volte garanzie e precise rassicurazioni in merito alla sua pubblicazione, nonostante le gravi difficoltà in cui versava la rivista.



## Abbreviazioni:

ASA	Archivio di Stato di Arezzo
ASCC	Archivio Storico Comune di Cortona
ASCMP	Archivio Storico Comune di Montepulciano
ASEC	Archivi Storici Ecclesiastici di Cortona
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASBASSiGr	Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Siena e Grosseto
AMC	Archivio Moretti-Caselli
BCA	Biblioteca Consortile città di Arezzo.
BCAEC	Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona
FSB	Fondo S. Biagio
FSA	Fondo S. Agostino

- <sup>1</sup> Nei registri dei battesimi della cattedrale cortonese che ho consultato non figura nessun figlio di Michelangelo Urbani perché probabilmente l'artista non era residente in città (ASEC, Archivio della curia, *Battesimi della cattedrale 1517-1657*, *Battesimi della cattedrale 1517-1539*, *Battesimi della cattedrale 1540-1547*, *Battesimi della cattedrale 1552-1558*. Attualmente l'archivio si trova in fase di riordino e schedatura per cui non è possibile fornire indicazioni più precise sulla segnatura e collocazione dei pezzi). Ritengo tuttavia che il nostro Urbano sia figlio suo in quanto solo una parentela importante come quella di un avo può giustificare l'assegnazione del nome Michelangelo a ben due figli; a questo proposito vedi la n. 11. Per ulteriori precisazioni sulla composizione dei membri della famiglia di Urbano Urbani e sulle indicazioni archivistiche del pezzo relativo consultato vedi sempre la n. 11.
- <sup>2</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 5*, c. 263r, ma c. 265r.
- <sup>3</sup> Nel 1551 Michelangelo Urbani firma un contratto con gli operai del duomo aretino: ASA, Opere di chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 5*, c. 113r, ma c. 115r. A questo proposito cfr. *Giovanna Virde*, *Forme dell'Immacolata Concezione: la vetrata di Michelangelo Urbani, allievo di Guillaume de Marcillat, nel tempio di S. Biagio a Montepulciano*, in: *La Diana*, III-IV, 1997-1998, pp. 29-99.
- <sup>4</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 5*, cc. 275r, ma c. 277r, 290r, ma c. 292r.
- <sup>5</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 6*, cc. 11v, ma c. 13v, 12r, ma c. 14r, 46v, ma c. 48v, 47r, ma c. 49r.
- <sup>6</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 6*, cc. 93v, ma c. 94v, 94r, ma c. 95r. Nel 1576, e precisamente il 6 dicembre, un vento terribile danneggiò molti edifici aretini fra cui i tetti del duomo: BCA, ms. 12, *Memorie della famiglia Accolti*, c. 131v, ma c. 133v. Può darsi che in tale occasione abbiano avuto a soffrire anche le vetrate.
- <sup>7</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 6*, cc. 129v, ma c. 130v, 137r, ma c. 138r; ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Entrata e uscita 2*, c. 98r, ma c. 189r.
- <sup>8</sup> ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Debitori e creditori 7*, cc. 3r, 6v, 11r, 33r; ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Entrata e uscita 2*, cc. 119v, ma c. 200v, 120r, ma c. 201r; ASA, Opere di Chiesa, *Opera del duomo di Arezzo, Deliberazioni 1*, c. 24v.
- <sup>9</sup> ASF, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 2203/2, ins. 9, c. 3v; 2213, ins. 45, cc. 14d-14s. Vedi anche *Giovanna Virde*, *Le vetrate della chiesa della SS. Annunziata in Arezzo*, in: *La chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, convegno Arezzo 1990, Città di Castello 1993, p. 175.
- <sup>10</sup> ASF, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 2213, ins. 45, c. 188d. Vedi anche *Virde* (n. 9), p. 175.
- <sup>11</sup> ASEC, *Archivio della curia, Stato delle anime 1588-1599*, c. 175r, ma c. [204r]. L'archivio è in fase di riordino e schedatura, perciò non mi è possibile dare una più precisa individuazione del pezzo. Nella coperta compare il titolo *Libro vecchio dello stato dell'anime dell'anno 1588*. I singoli fascicoli che compongono il volume sono stati rilegati male in quanto non si succedono in ordine progressivo di data e quindi, contrariamente a come il pezzo è stato inventariato, è presente il censimento anche degli anni 1587, 1604 e 1606, mentre al contempo mancano alcuni anni intermedi; inoltre alcune annate sono incomplete, o comunque non ben individuabili perché i fascicoli relativi si presentano acefali e, mancando l'*incipit*, non è possibile stabilire la data esatta. Pertanto gli anni censiti che si riescono a ricavare, anche se per alcune annate il censimento è parziale, sono i seguenti: 1587, 1588, 1589, 1595, 1597, 1599, 1604, 1606. Per gli anni 1592, 1594 e 1610 è fornito soltanto l'elenco dei fedeli che devono essere "confermati", ossia cresimati. Da questo registro si ricava la composizione dei membri della famiglia di un non meglio specificato Urbano Urbani in date diverse (cc. [66r], 71r-v, ma cc. [99r-v], 131v, ma c. [160v], 175r, ma c. [204r], [250v]) una prima non ben indicata, ma forse relativa ai primi anni '90, in cui sono inclusi la moglie Camilla e i figli Michelangelo, Diana e Francesco; una seconda, questa volta relativa all'anno 1595, in cui non ci sono cambiamenti nella composizione dei



membri della famiglia, e una terza volta, nel 1597, in cui la famiglia si è arricchita di due nuovi membri: Michelangelo e Rosada. Probabilmente in questo caso bisogna ipotizzare una svista dello scrivano, poiché sembra improbabile che a ben due figli maschi sia assegnato lo stesso nome. Nel censimento successivo, infatti, quello del 1604, accanto a Michelangelo figura una certa Michelangela; nel frattempo un'ulteriore figlia si è aggiunta: Nu[n]tia, mentre Diana, probabilmente perché sposatasi, manca all'appello (una nota sotto l'elenco dei componenti la famiglia di Urbano a c. 71v, ma c. 99v del summenzionato registro specifica che donna Maddalena è figliola di detta donna Diana). L'ultimo anno, e qui si interrompono le notizie sulla famiglia di Urbano (infatti a partire da questo anno c'è un vuoto nella documentazione archivistica per cui il registro successivo inizia con l'anno 1665), è relativo al 1606. Questa volta accanto alla moglie compaiono soltanto i figli Michelangelo e Francesco, seguono due nomi di donna cassati, quello della figlia Diana e quello di Maddalena con la precisazione che quest'ultima è nipote di Urbano. Il personaggio in questione è verosimilmente identificabile con il nostro autore: ben due figli, un maschio e una femmina, acquisiscono un nome che ha tutto il sapore di un omaggio reso al nonno paterno Michelangelo.

<sup>12</sup> Sulla biografia di S. Agnese da Montepulciano († 1317), vedi Bibl. SS., I, *ad vocem*: Agnese da Montepulciano, coll. 375-376.

<sup>13</sup> Più esattamente la santa indossa una cappa marrone, nonostante il colore previsto per quest'indumento dalla regola domenicana sia il nero; la scelta dell'artista si giustifica col fatto che il nero non è congeniale all'*ars fenestraria*.

<sup>14</sup> In diversi testi la vetrata è stata attribuita a Bano di Michelangelo, nome che compare sovente nei documenti d'archivio, ma non sempre è stata datata correttamente al 1564, bensì al 1539, o addirittura al 1519: [Cristoforo Testa], Guida al santuario di S. Agnese Segni: Montepulciano, Siena, Firenze s. d. [circa 1979-1980], pp. 8, 19, fig. p. 41; il Marcocci riporta invece due date erranee, il 1534 nel testo, e il 1519 nella didascalia relativa alla vetrata: *Guglielmo Marcocci*, Montepulciano: chiese esistenti ed esistite, Montepulciano 2000, p. 176, fig. p. 179. La vetrata è correttamente datata, relativamente all'anno, in *Timoteo M. Centi*, Sant'Agnese Segni domenicana patrona di Chianciano Terme, 4<sup>a</sup> ed., Siena 1972, p. 54; VII Centenario della nascita di Sant'Agnese Segni patrona di Montepulciano e delle terme di Chianciano 1268-1968, no. unico, supplemento alla rivista Santa Caterina da Siena, 1968, p. 34.

<sup>15</sup> Appendice, documento A. Il ricordo di quest'occhio realizzato da Urbano è presente anche nella Cronaca del convento (sec. XVIII, 1718-1783): ASF, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo 3420*, ins. 11 (*Libro di ricordi ricavati da cartapecore e libri del convento di S. Agnese di Montepulciano...*), c. 18r.

<sup>16</sup> ASBASSiGr, inv. 6980.

<sup>17</sup> ASBASSiGr, *Montepulciano H-513*, Inventario dattiloscritto degli oggetti d'arte della chiesa di S. Agnese redatto dal sacerdote Antonio Chincini (si trova scritto anche Antonio Lincini), s.d., ma circa 1921, con talvolta note successive a penna; per quanto riguarda la vetrata, si può ricavare con certezza la data della nota manoscritta, sottostante il testo dattiloscritto, dal contenuto della stessa: vi si afferma infatti che la vetrata non risiedeva *in loco*, ma che si trovava a Perugia; l'anno è quindi il 1924, come si ricava da una lettera del 31 luglio 1924 del Sovrintendente al sindaco di Montepulciano, prot. 1242: "la vetrata a colori già esistente nella finestra della facciata della chiesa di S. Agnese, trovasi a Perugia presso la signora Rosa Moretti, in attesa di essere restaurata.

Il Primicerio della chiesa che, senza alcuna autorizzazione inviò la vetrata a Perugia, è morto e a quanto mi risulta nessun altro può essere ritenuto corresponsabile di questa trasgressione alla legge. Ad ogni modo ora non si tratta di ricercare responsabilità ma di ritirare al più presto e con le maggiori cautele, per evitare qualsiasi danno, la vetrata".

Il sacerdote Antonio Chincini probabilmente redasse il suo inventario sulla scorta di quello del Brogi, compilato fra il 1862 e il 1865, che assegnava l'opera ad un autore ignoto del XV secolo: *Francesco Brogi*, Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, Siena 1897, p. 323.

<sup>18</sup> ASBASSiGr, *Montepulciano H-513*; Lettera del 20 marzo 1926 con carta intestata della ditta De Matteis, firmata dal Prof. Giovannozzi, a Peleo Bacci, Sovrintendente alle Opere d'Arte Medioevale e Moderna, prot. in arrivo 335G623. Da essa si ricava che l'operaio della ditta "ricevè la suddetta vetrata in pezzi sciolti chiusi in una cassetta ed ora nel ricomporre la suddetta sono avanzati diversi vetri che non hanno nulla a che fare con la vetrata in questione.

Stiamo ricomponendo alla nuova misura con la S. Agnese campeggiante su fondo a vetri tondi di Venezia con bordura policroma alla periferia"; lettera del 6 aprile 1926 con carta intestata della ditta De Matteis, firmata dal Prof. Giovannozzi, al Com. Prof. Peleo Bacci, Sovrintendente alle Opere d'Arte Medioevale e Moderna di Siena, (prot. in arrivo 396G735) in cui si avvisa che il restauro è quasi terminato e che nella settimana successiva si pensa di effettuare la spedizione dell'opera; cartolina postale del 9 settembre 1926 con carta intestata della ditta De Matteis a Peleo Bacci, Soprintendente alle opere d'arte Medioevali e Moderne per la Toscana 2 (prot. in arrivo 1058G1978) in cui si informa che la ditta ha ritirato il saldo parziale relativo al restauro della vetrata.



<sup>19</sup> ASBASSiGr, *Montepulciano H-513*, Inventario dattiloscritto (n. 17).

<sup>20</sup> I documenti contabili relativi alle spese sostenute dall'amministrazione per la vetrata, le dichiarazioni di collaudo e di nulla osta da parte del sovrintendente sono allegati alla raccomandata del 30 giugno 1926, della R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna per la Toscana II indirizzata al Ministero dell'Istruzione, dir. gen. Antichità e belle arti, divisione XII<sup>a</sup> di Roma (prot. gen. 1445). Si ricava che il "tondo centrale antico" misura settantuno centimetri e che il disegno è stato ricostruito. Si legge inoltre: "rifatto vari pezzi mancanti o rotti e ritessuto tutto completamente a trafil di piombo".

Rifatto nuovamente il fondo con vetri discoidali di Venezia intessuti e trafil di piombo con interstizi decorati a smalto a gran fuoco.

Eseguita una bordura alla periferia di cm 15 di larghezza con vetri dipinti a smalto a gra[n] fuoco ed intessuti a trafil di piombo a frutta e fiori policromi".

<sup>21</sup> Per tutta una serie di motivi ultimamente è stato ipotizzato che questa tela, proveniente dalla Misericordia, possa essere una copia settecentesca da un originale cinquecentesco: Museo Civico Pinacoteca Crociani, a cura di *Laura Martini*, Siena 2000, p. 88.

<sup>22</sup> La tela, di autore ignoto, attualmente di dimensioni 2,98 x 2 metri lineari, fu commissionata dalla famiglia Mancini ed è oggi conservata presso Palazzo Cervini di Montepulciano; probabilmente fu eseguita prima del 1636: *Riccardo Pizzinelli*, *Panorama di Montepulciano: restauro di tre dipinti in Palazzo Cervini Politianeae Urbis decus et orbis*, Montepulciano 1995, pp. 11-12, 15, per la facciata di S. Agnese vedi figg. pp. 17, 31.

<sup>23</sup> Gli affreschi per le lunette, eseguiti da vari autori, secondo quanto si legge nella cronaca dei lavori del convento, sono datati 1603, 1627, 1628-1629, 1632, 1652: ASF, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo 3420*, ins. 11 (*Libro di ricordi ricavati da cartapecore e libri del convento di S. Agnese di Montepulciano...*): cc. 27r, 39r, 40v, 41v, 45v, 46r. Sugli affreschi eseguiti da Salvi Castellucci vedi *Liletta Fornasari*, Per un aggiornamento su Salvi Castellucci: il ciclo di affreschi della chiesa di S. Agnese di Montepulciano e cinque disegni preparatori delle pitture dell'Oratorio della Misericordia di Orvieto, in: *Antichità viva*, XXXIII, 6, 1994, pp. 39-41.

Come ho potuto ricavare dai su menzionati documenti d'archivio, nel 1603 il chiostro era stato realizzato limitatamente a due ali, (c. 27r) ma fu deciso di completarlo e nel 1632 il lavoro giunse a termine (c. 41v); le ultime due ali costruite, secondo quanto si legge nelle carte antiche, sono quella verso la città, con le camere degli ospiti, ossia il lato sud, e quella verso l'orto, sopra la loggia, vale a dire l'ala est. Successivamente, nel 1732 (c. 94v) e nel 1756 (c. 112v), il chiostro ebbe bisogno di due grossi interventi per la fragilità delle strutture.

<sup>24</sup> L'esecuzione materiale del gruppo scultoreo in stucco con S. Agnese spetta a Bernardo Ripa, ma il progetto spetta ad Andrea Pozzo: *Riccardo Pizzinelli*, Interventi di Andrea Pozzo nella chiesa di Sant'Agnese a Montepulciano, in: *Annali aretini*, IV, 1996 (estratto), pp. 297-298.

<sup>25</sup> VII Centenario della nascita di Sant'Agnese Segni (n. 14), p. 33. Segnalo inoltre la presenza di uno studio inedito del 1989 conservato presso la biblioteca Comunale di Montepulciano: *Riccardo Pizzinelli*, Il convento e la chiesa di S. Agnese di Montepulciano. Relazione storica e vicende costruttive. Dalla cronaca del convento si evince che nel 1672 i frati decisero di aggiustare il tetto sopra l'altare maggiore della chiesa col farvi la volta, ciò che determinò l'ispessimento dei muri perimetrali e l'inserimento di pilastri: ASF, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo 3420*, ins. 11 (*Libro di ricordi ricavati da cartapecore e libri del convento di S. Agnese di Montepulciano...*), c. 58v.

<sup>26</sup> Per l'analisi di quest'opera vedi *Virde* (n. 3), pp. 29-99. Ricordo che, nonostante la vetrata sia datata, Marchini fornì nel 1955 una datazione errata: *Giuseppe Marchini*, *Le vetrate italiane*, 2<sup>a</sup> ed., Milano 1956, p. 236, n. 85, riproposta a sua volta da Barucci e Giorgi: *Emo Barucci*, Il tempio di S. Biagio a Montepulciano, Siena 1979, p. 47; *Luca Giorgi*, Antonio da Sangallo il Vecchio e Andrea Pozzo a Montepulciano: il Tempio della Madonna di S. Biagio e la Chiesa del Gesù, Montepulciano 1999, p. 85; l'errore non è ripetuto a p. 47.

<sup>27</sup> Come si ricava dai documenti d'archivio, Guido di Giovanni di Michele Pastorini, fratello del più famoso Pastorino di Castelnuovo Berardenga, allievo del Marcillat, eseguì una vetrata con la *Visitazione della Vergine* per il tempio di S. Biagio. L'opera, oggi non più esistente, fu commissionata il 6 ottobre 1553; vedi ASCMP, FSB, I 16, *Giornale dell'Opera della Madonna di S. Biagio 1548*, c. 39v. Per ulteriori dettagli sulla segnatura del pezzo vedi la nota introduttiva dell'appendice. Riporto il passo relativo nonostante sia già stato pubblicato da Cozzi (*Mauvo Cozzi*, Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana, Genova 1992, p. 166) poiché un banale errore di trascrizione (*altra* al posto di *oltra*, da interpretarsi nel senso di *oltre*) comportava la possibilità di ipotizzare erroneamente la commissione a maestro Guido di una eventuale seconda vetrata. Ecco il passo in questione: "Maestro Guido di Giovanni Michele Pastorini da Siena, maestro di finestre di vetro li haviamo allogato questo di detto a-ffare una finestra col misterio della Visitazione della Madonna come in nel disegno per quel prezzo che apariscie fatta l'altra della Concettione da Micalangelo da Cortona qui arieto a [c.] 19 et di più li damo oltra al detto prezzo scudi dieci d'oro in oro taliani la quale promette fare per tutto marzo prossimo a uso di buono maestro et mettar vetri francesi et aria dove va et che sia



- bella non solo di vetro, ma di disegno et che tutti li vetri siano coloriti a-ffuoco tutta finita con suo pionbo al solito e per fede lui si sottoscriverà di sua mano et cossi Pietro Paulo Francisci et Maestro Maso scarpellino ...”
- 28 *Armando Schiavo*, Documentazione. La Madonna di S. Biagio a Montepulciano (1518-1545), in: Boll. del Centro di Studi di Storia dell'Architettura, VI, 1952, p. 49.
  - 29 *Giorgi* (n. 26), p. 49; *Cozzi* (n. 27), p. 166. Nei documenti d'archivio il nome *Urbano* si presenta spesso abbreviato in *Bano*. Come ho potuto appurare, ciò si verifica anche in questo caso, vedi ASCMP, FSB, I 16, *Giornale dell'Opera della Madonna di S. Biagio 1548*, c. 153r, ma c. 150r. Il nome proprio *Bernardo* è sicuramente nato da un fraintendimento delle carte antiche.
  - 30 ASCMP, FSB, I 16, *Giornale dell'Opera della Madonna di S. Biagio 1548*, c. 153r, ma c. 150r; seppure non integralmente il passo relativo alla vetrata è riportato in *Schiavo* (n. 28), p. 49; *Barucci* (n. 26), p. 61; *Cozzi* (n. 27), p. 166. In nessuno degli autori citati vi è alcun riferimento invece alla c. 156v, ma c. 152v in cui sono riportati i pagamenti del 30 luglio 1569 relativi a tutte e quattro le vetrate. È per l'appunto in questa carta che si fa riferimento alla vetrata della sagrestia e alle altre due vetrare semplici di cui non viene specificata la collocazione. Per il passo relativo inedito vedi appendice, documento B.
  - 31 Nella scheda della Soprintendenza ai Beni Artistici di Siena e Grosseto relativa a quest'opera, essa continua ad essere riferita ad autore ignoto ed è datata a cavallo fra il XV ed il XVI secolo.
  - 32 *Schiavo* (n. 28), p. 49. La trascrizione di questi e di altri documenti relativi al Tempio di S. Biagio (quella di Schiavo presenta omissioni ed errori), sebbene parziale, è riportata anche in opere più recenti: *Barucci* (n. 26), p. 61, n. 36 (l'autore riprende la trascrizione di Schiavo); *Georg Satzinger*, Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di S. Biagio bei Montepulciano, Tubinga 1991, p. 194; *Cozzi* (n. 27), p. 166.
  - 33 *Alison Luchs*, Stained glass above Renaissance altars: figural windows in Italian architecture from Brunelleschi to Bramante, in: *Zs. für Kgesch.*, XLVIII, 1985, pp. 192-224.
  - 34 L'immagine trecentesca dipinta a fresco con Maria recante in braccio il Bambino Gesù, affiancata da S. Francesco, si trova collocata sull'altare maggiore al centro dell'altare marmoreo realizzato nel 1584 da Giannozzo e Lisandro Albertini nel 1584. Fu la devozione popolare per tale simulacro a determinare ed a rendere possibile la costruzione del tempio di San Biagio. L'opera purtroppo mostra i segni di ridipinture successive che rendono poco agevole la lettura.
  - 35 ASCMP, FSA, vol. 181, *Libro locazioni 1553-1600*, cc. 141v, 142r, 200r; vedi anche del medesimo fondo il no. 176, *Camarlengato del'anno 1579 et 1580 et 1581 et 1582 et 1583*, cc. 24v, 132v. Gli anni sono i seguenti: 1579, 1582, 1594. In quest'ultimo anno Urbano aggiusta un finestrone istoriato e l'occhio sopra l'altare maggiore della chiesa. Talvolta l'artista viene pagato anche per lavori non strettamente inerenti l'*ars fenestrationis*: FSA, vol. 181, *Libro locazioni 1553-1600*, c. 141v. Come ho ricordato precedentemente, anche di questo fondo pochissimi sono i pezzi consultabili a causa del recentissimo trasloco che ha coinvolto l'archivio, ragion per cui i riferimenti qui indicati non possono che essere parziali.
  - 36 Appendice, documento C 1. Vedi anche, del medesimo fondo, il no. 176, *Camarlengato del'anno 1579 et 1580 et 1581 et 1582 et 1583*, c. 24v.
  - 37 ASCMP, FSA, vol. 181, *Libro locazioni 1553-1600*, c. 142r; vedi anche all'interno dello stesso fondo il vol. 176, *Camarlengato del'anno 1579 et 1580 et 1581 et 1582 et 1583*, c. 132v.
  - 38 Appendice, documento C 2.
  - 39 Luchs ha potuto dimostrare che l'uso di collocare vetrare istoriate sopra gli altari maggiori è tipico degli edifici rinascimentali fiorentini, anche se in seguito esso si estenderà all'intera regione e oltre. Questa peculiarità è rintracciabile in particolar modo nelle chiese dedicate alla Vergine: in almeno otto di esse costruite in Italia fra il 1490 e il 1516 tale regola è rispettata; e sei di esse recano o recavano, effigiate sul vetro, immagini della Vergine, o comunque soggetti mariani. Queste chiese, tutte dedicate alla Vergine, comprendono la SS. Annunziata ad Arezzo, S. Maria delle Carceri a Prato, il Duomo e S. Maria delle Grazie al Calcinajo a Cortona e, fuori della Toscana, S. Maria dei Miracoli a Venezia e S. Maria del Popolo a Roma. Ad eccezione del Duomo di Cortona, tutte le chiese citate possedevano immagini miracolose di Maria. Sulla questione vedi *Luchs* (n. 33), pp. 192-193.
  - 40 Il progetto, realizzato da Cristofanello (1550-53), passò alla sua morte nelle mani di Vasari (1554), che lo modificò. Vedi *Claudia Conforti*, Vasari architetto, Milano 1993, pp. 224-225; *Pietro Matracchi*, Giorgio Vasari e altri autori nella fabbrica di S. Maria Nuova a Cortona, Cortona 1998, p. 17.
  - 41 *Vasari-Milanesi*, IV, p. 483.
  - 42 *Ibidem*, IV, pp. 477-479, VII, p. 651.
  - 43 In merito alle vicende costruttive della chiesa vedi *Matracchi* (n. 40), in particolare le pp. 17-37.
  - 44 *Girolamo Mancini*, Guglielmo de Marcillat Francese insuperato pittore sul vetro, Firenze 1909, p. 67, n. 3. Per la trascrizione del documento di archivio relativo alla commissione della vetrata (giugno 1585) vedi *Matracchi* (n. 40), p. 203.
  - 45 Nel vetro bianco subito al di sotto della base della colonna rosata sull'estrema destra sono malamente leggibili, a causa della distanza, la firma VRBANVS VRBANIS FECIT, e la data (MDLXXXV o, forse, MDLXXXVI). Una



diversa datazione (MDL[X]XX) sembra trovare posto più in basso, al centro della cornice vitrea dell'occhio; è probabile che le restanti cifre (VI) siano collocate sotto le prime; purtroppo la lettura dal basso è resa difficoltosa dallo spesso cornicione in pietra che circonda la vetrata in oggetto. Cfr. anche le note 44 e 46.

- <sup>46</sup> BCAEC, ms. 512, *Tommaso Braccioli, Santi ed uomini qualificati di Cortona* (II metà XVI secolo), c. 32r: "Urbano ... ha fatto questo di 3 di luglio 1586 l'occhio di S. Maria Nova de' Magi verso Cortona; è tenuto opera bella". In questo manoscritto autografo Tommaso Braccioli tratta vari argomenti, la parte relativa agli uomini illustri cortonesi inizia a c. 13.
- <sup>47</sup> Vedi ad esempio l'*Adorazione dei Magi* che ornava, insieme alla *Natività*, il duplice vano del coro del duomo cortonese; entrambe furono commissionate al Marcillat il 10 febbraio 1516 e messe in opera il 24 luglio dello stesso anno (vedi i due registri autografi del Marcillat, quello denominato A, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese. Appendice dell'archivio dell'Ordine di Camaldoli*, no. 571, *Debitori e creditori del prete francese Guglielmo de Marcillat pittore aretino*, l'altro, denominato B, presso la Biblioteca Consortile di Arezzo: BCA, no. 352, *Debitori e creditori del priore francese Guglielmo de Marcillat*; le carte sono state distinte in *recto* e *verso*, nonostante nei registri a partita doppia sia consuetudine segnalarle con la dicitura *sinistra*, *destra*. In questa scelta ho voluto uniformarmi al testo originario che presenta una numerazione soltanto sul *recto* della carta. A, c. 3v; B, c. 16v). Il medesimo soggetto è rintracciabile in una delle serliane, precisamente quella di destra, per S. Maria del Popolo a Roma con scene dell'*Infanzia di Cristo* (1510), e nell'affresco situato nella volta della navata minore sinistra della prima campata nel duomo di Arezzo il cui contratto di allocazione risale al 10 ottobre 1526; il primo pagamento per tale opera è del 20 dicembre 1527 (A, c. 129v, ma c. 130v; B, cc. 95v-96r). Per l'affresco ora citato vedi anche Mancini (n. 44), p. 86, n. 3; Giulia Sinibaldi, Guglielmo di Marcillat pittore di affreschi, in: *L'arte*, XXIX, 1926, p. 275; Tom Henry, *Arezzo's Sistine Ceiling: Guillaume de Marcillat and the frescoes in the Cathedral at Arezzo*, in: *Flor. Mitt.*, XXXIX, 1995, pp. 229, 244, 248.
- <sup>48</sup> La decorazione delle vesti con motivi realizzati a giallo d'argento contraddistingue un po' tutta l'opera del Marcillat: fra gli esempi più significativi possiamo citare, nella cattedrale aretina, la veste di S. Silvestro nella vetrata omonima, quella dell'uomo in primo piano nell'antello sinistro nella *Cacciata dei mercanti dal tempio*, o quella dell'uomo, parimenti in primo piano, sempre nel pannello sinistro, nella vetrata dell'*Adultera*. Nella chiesa della SS. Annunziata si può confrontare la veste della Maddalena nella vetrata omonima, o quella del mantello della Vergine nell'occhio con lo *Sposalizio della Vergine*.
- <sup>49</sup> I due pannelli con la *Natività* e l'*Adorazione dei Re Magi* per la cappella maggiore furono rimossi nel XVIII secolo, quando fu rinnovato il presbiterio (Luchs [n. 33], p. 209). La Atherly ritiene che essi siano stati asportati nel XIX secolo (Susan Atherly, *Marcillat's Cortona Nativity*, in: *Bull. of the Detroit Institute of Arts*, LVIII, 2, 1980, p. 73). Edoardo Mori fissa al 1733 i lavori di rinnovamento della cappella centrale del duomo ed è, a suo avviso, in seguito a queste operazioni di ristrutturazione che i due antelli del Marcillat che ornavano il vano vennero rimossi (Edoardo Mori, *La cattedra di S. Vincenzo e le sue due cattedrali diocesane*, in: *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, XXVIII, 1997-1998, pp. 149, 163). Attualmente il pannello con la *Natività* si trova all'Institute of Arts di Detroit, quello con l'*Adorazione* al Victoria and Albert Museum di Londra.
- <sup>50</sup> I motivi decorativi in giallo della veste rossa del S. Matteo, che da lontano appaiono come dei *points*, e quindi visivamente del tutto simili a quelli dell'abito dell'*adultera* nella vetrata omonima, sono, in effetti, costituiti da quadratini; ciascuno di essi è ottenuto da due rettangoli distanziati il tanto che basta a ricondurre il modulo alla forma del quadrato. È possibile ottenere questi particolari effetti decorativi grazie ai vetri placcati, ampiamente usati dal Marcillat. Ad un vetro per lo più incolore veniva steso sopra a caldo uno strato sottilissimo di vetro colorato. Il vetro chiaro sottostante si evidenziava con l'asportazione, secondo un disegno prestabilito, dello strato superficiale colorato.
- <sup>51</sup> I vetri utilizzati da Urbano provengono da Venezia e probabilmente sono di fabbricazione locale, anche se la certezza assoluta sulla loro origine può venire soltanto dall'analisi chimica: ASCC, *Opere riunite del duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 163v, in *Matracchi* (n. 40), p. 181. I vetri veneziani presentano una colorazione più intensa, ciò che li rende meno trasparenti di quelli d'oltralpe, che invece preferiva Marcillat. Sulla provenienza dei vetri dell'artista francese vedi Giovanna Virde, Guillaume de Marcillat: annotazioni tecnico-contabili dell'attività di un maestro vetraio del '500, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo*, LIX, 1997-1998, pp. 400-410. Lo stesso Vasari nelle *Vite* fa presente che i vetri veneziani poco si confanno alla tecnica dell'*ars fenestratione* a causa della loro scarsa trasparenza: Vasari-Milanesi, I, p. 205. I vetri veneziani essendo di tipo sodico, anziché calcio-potassico come quelli cinquecenteschi d'oltralpe, resistono meglio all'usura del tempo e degli agenti atmosferici; a questo proposito vedi Americo Corallini/Valeria Bertuzzi, *Il restauro delle vetrate*, Firenze 1994, p. 113.
- <sup>52</sup> Infatti, dal verde della veste del primo Re Magio si passa a quella rossa del secondo, dal mantello giallo arancio di quest'ultimo, all'azzurro intenso della veste dell'ultimo Re Magio in piedi. È comunque da notare che nell'*ars fenestratione* l'attenzione per il dato cromatico è sempre stata prioritaria, dal momento che una sapiente



- combinazione di toni contrastanti contribuisce in gran parte a creare profondità spaziale e giusto rilievo dei soggetti; vedi, a questo proposito, quanto raccomandato da Antonio da Pisa nel suo trattato tecnico tardo trecentesco: "Nota che si tu faj le veste del(l)a figura verde, fa lo suo mantello de vetro rosso o de colore de laccha, e lo reverso del mantello de vetro bianco o de çallo" ancora "Et tu le vestissi una de biffo [*intendi "del colore naturale del lino", ossia un bianco grezzo*] et una de rosso, o de laccha, fa sempre nel meço de questi colorj una, vestita de bianco o de çallo; perché si mecteraj infra rosso o verde o lacca o bifo, sempre nel meço, una figura çalla o bianca, ti farà rilevare l'altre figure per ragione naturale"; di seguito, nel paragrafo dedicato alle campeggiature, si legge: "Nota che li campi de(l)le figure volgionno essere sempre de açurro, e quando el mantello o la vestimenta fosse d'açurro, el campo fa rose" e ancora al paragrafo "Figura de çallo o bianco": "Sj tu vestissi una figura de çallo o bianco, fa li reversi della veste di rosso o de bifo o d'açurro, salvo si non vi serà dal lato del campo"; Arte delle vetrate col trattato di Antonio da Pisa, a cura di *Salvatore Pezzella*, Roma 1977, p. 16.
- 53 Poiché l'intensità cromatica della colonna sull'estrema destra è diversa da quella del frammento di colonna al centro della composizione, ritengo che tale differenza sia dovuta all'inserimento di vetri di restauro. La diversità della composizione chimica, infatti, e la minor durata all'esposizione degli agenti atmosferici rispetto ai vetri antichi fanno sì che i vetri di restauro, pur riprendendo il colore di base del vetro originario, si rendano spesso riconoscibili.
- 54 Vedi a questo proposito il già citato trattato di Antonio da Pisa là dove spiega come operare nel caso in cui si volesse "fare uno tabernaculo": "Fa sempre le base et capitelli de vetro çallo, et le colonnelle de vetro bianco et rosso o de vetro incarnato e i casamenti de vetro bianco, in similitudene de marmo"; vedi *Arte delle vetrate* (n. 52), p. 16.
- 55 D669 (provenienza David Laing; Royal Scottish Academy); *Keith Andrews*, National Gallery of Scotland, Catalogue of Italian drawings, Londra 1968, II, p. 148, no. 844.
- 56 *Paola Barocchi*, Vasari pittore, Milano 1964, pp. 30-31, 119 e tav. XV.
- 57 Inv. 1414 (collezione Esterházy E.5.13).
- 58 *Josef Schönbrenner/Josef Meder*, Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Vienna [1896], p. non numerata, ma il disegno è qui contrassegnato dal numero 1227.
- 59 Il disegno è stato attribuito a Sodoma da Frederick Antal e ad Andrea Semino da Teréz Gerszi (attribuzione confutata da Giulio Bora). Le opinioni in merito al disegno espresse dai più illustri visitatori del Szépművészeti Múzeum di Budapest mi sono state fornite da Lorand Zentay, curatore della raccolta di disegni.
- 60 La fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze possiede due fotografie dell'opera segnate rispettivamente Inv. 493860 e Inv. 142214 (quest'ultima ripresa dalla pubblicazione del Meder già citata alla n. 58). Il disegno è stato assegnato all'ambito vasariano da Ulrich Middeldorf (gentile informazione di Anchise Tempestini).
- 61 Su Francesco Signorelli, nipote del più famoso Luca Signorelli, vedi in particolare *Girolamo Mancini*, Contributo dei cortonesi alla cultura italiana, 2ª ed., Firenze 1922, p. 186; *Francesco Federico Mancini*, ad vocem: Francesco Signorelli, in: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Venezia, ed. accresciuta ed aggiornata, II, 1988, p. 838; *Laurence B. Kanter*, The late works of Luca Signorelli and his followers 1498-1559, Ph. D. Diss., New York University 1989, Ann Arbor 1990, pp. 298-319; *idem*, Francesco Signorelli, in: *Arte cristiana*, LXXXII, 762, 1994, pp. 199-212.
- 62 *Virde* (n. 3), pp. 29-99.
- 63 *Matracchi* (n. 40), pp. 180-183. Le finestre della sagrestia e del tamburo non erano sicuramente istoriate per l'emolumento piuttosto esiguo corrisposto all'artista.
- 64 AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 13 aprile 1904. Il suddetto archivio privato si trova a Perugia.
- 65 ASCC, *Opere riunite del duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, cc. 149r, 184r, 185r. Vedi *Matracchi* (n. 40), pp. 180-181.
- 66 *Ibidem*, pp. 118, 180-181; vedi anche Dal Rosso a Santi di Tito. La maniera moderna nell'aretino. Arezzo 1494-1994, a cura di *Stefano Casciu*, Venezia 1994, pp. 105-106.
- 67 Il colore argento, reso nella vetrata per mezzo di semplici vetri trasparenti, è sostituito dall'azzurro in tutti gli stemmari consultati relativi all'arme Laparelli (semipartito troncato, nel primo d'azzurro, nel secondo d'oro al giglio dall'uno all'altro. Al terzo palato alternativamente d'oro e d'azzurro di quattro pezzi). Vedi BCAEC, ms. 389, *Tommaso Braccioli, Stemmi e brevi notizie storiche di LXIX famiglie cortonesi*, II metà XVI secolo (a partire dal 1563), c. 12r; ASCC, *Libri d'oro*, I, Patrizi (seconda metà XVIII secolo), stemma no. 10; ASF, *Carte Ceramelli Papiani*, 2686; *Vittorio Spreti*, Enciclopedia storico nobiliare italiana, IV, Milano 1931, p. 60; *Silvio Mannucci*, Nobiliario e blasonico del regno d'Italia, Roma (1925-1932), II, s.d., p. 451; *Giovanni Battista Di Crollanza*, Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti, Bologna 1886 (ristampa Bologna 1986), I, p. 82.
- 68 ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 185r, in *Matracchi* (n. 40), p. 181.



- <sup>69</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 149r in *Matracchi* (n. 40), p. 180. Sulle vicende costruttive della cappella vedi in particolare la p. 118.
- <sup>70</sup> *Matracchi* (n. 40), p. 111, n. 421.
- <sup>71</sup> Nel corso dei secoli a volte può verificarsi che cessi il patronato di una cappella o di un altare, e un'altra famiglia si sostituisca alla prima grazie all'esborso di danaro, o per estinzione della casata precedente, o perché quest'ultima confluisce in rami collaterali. Nel nostro caso, se non vogliamo ammettere l'errore dello scrivano, bisogna supporre che ad un certo momento il diritto patronale sulla vetrata sia passato dalla famiglia Laparelli alla famiglia Pontelli. Poiché l'altro occhio murato è quello relativo alla cappella maggiore, cioè al lato nord, e vi compare la data 1840 sotto lo stemma dell'Opera dipinto a fresco, è probabile che anche la pittura dell'occhio del lato est sia relativa a quel periodo.
- <sup>72</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 184r in *Matracchi* (n. 40), p. 181; vedi a proposito dell'ubicazione della fonte la n. 423 a p. 111.
- <sup>73</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, cc. 149r, 185r in *Matracchi* (n. 40), pp. 180-181. Poiché il diametro di ciascun occhio misura cm 189, è possibile ricavare, attraverso una serie di calcoli, il prezzo a braccio quadro delle vetrate. L'occhio col S. Marco costò centotrenta lire, con un prezzo a braccio quadro di quasi diciassette lire. Il prezzo unitario dell'occhio Laparelli, messo in opera lo stesso anno, è pari invece a poco più di dieci lire, come per le vetrate del tamburo, ammontando esso a dodici scudi, corrispondenti a ottantaquattro lire. Da ciò si deduce che l'occhio Laparelli non poteva che presentare le sole armi gentilizie.
- <sup>74</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 185r in *Matracchi* (n. 40), p. 181.
- <sup>75</sup> *Luchs* (n. 33), pp. 192-224.
- <sup>76</sup> Sugli stemmi del comune di Cortona e in particolare su quello col leone di S. Marco vedi *Filippo Angellieri Alticozzi, Risposta apologetica al libro dell'antico dominio del vescovo d'Arezzo sopra Cortona*, Livorno, Marco Coltellini, 1763-1765, II, p. 66: "Il leone è l'arme che costumasi in oggi in Cortona da che i Cortonesi nell'anno 1261 tornarono a riabitare la patria loro nel giorno di S. Marco, e giurarono parte ghibellina". L'autore cita anche i cartigli che a volte compaiono sotto l'arme (di rosso al leone d'argento rampante e alato col libro chiuso): SIS TVTOR CORTONAE SANCTE MARCE PATRONE, oppure SANCTAE TVTOR CORTONAE SIS SEMPER MARCE PATRONE.
- <sup>77</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, c. 196r in *Matracchi* (n. 40), p. 181.
- <sup>78</sup> In questo caso non vi è alterazione dei colori araldici, ma è da tenere presente che le dimensioni dello scudo sono notevolmente maggiori rispetto a quelle delle armi riprodotte nelle vetrate di forma rettangolare. Sullo stemma Baldelli vedi: BCAEC, ms. 389, *Braccioli* (n. 67), c. 13r; ASCC, *Libri d'oro* (n. 67), I, stemma no. 4; *Spreti* (n. 67), appendice I, 1935, pp. 263-264; *Mannucci* (n. 67), I, 1925, p. 110; *Di Crollanza* (n. 67), I, p. 82. Non essendo visibile, nell'illustrazione relativa alla vetrata Baldelli che accompagna questo lavoro, il cartiglio con il nome del committente, a causa di una sbarra, si rimanda per questo particolare a *Matracchi* (n. 40), p. 110.
- <sup>79</sup> ASE, *Archivio della curia, Stato delle anime 1588-1599*, c. 177v, ma c. [206v], cit. alla n. 11. La famiglia di Tommaso di Piero Baldelli al 1606 è così composta: la moglie Margherita, le figlie Camilla e Berardina, il servo Tonino e le serve Lucrezia e Lisabetta.
- <sup>80</sup> *Ibidem*; nei censimenti relativi agli anni 1588, cc. [67r] e [69r], e 1597, cc. [247v] e [251v], figurano due Tommaso Baldelli, ma dai nomi dei membri della famiglia (la moglie Margherita e la serva Lucrezia) è possibile individuare il nostro personaggio. Numerosissimi sono i capi famiglia di nome Baldelli che compaiono in questo registro, per cui non sorprende che vi possano essere degli omonimi. La famiglia di Tommaso di Piero Baldelli è descritta alle cc. 35r, ma c. [31r], 43v, ma c. [39v], [69r], [125r], 148r, ma c. [176r], 177v, ma c. [206v], [247v].
- <sup>81</sup> ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, cc. 250r, 255r, in *Matracchi* (n. 40), pp. 182-183.
- <sup>82</sup> Il riferimento è ai documenti d'archivio pubblicati: *Matracchi* (n. 40).
- <sup>83</sup> BCAEC, ms. 389, *Braccioli* (n. 67), c. 11r; ASCC, *Libri d'oro* (n. 67), I, stemma no. 21; ASF, *Carte Ceramelli Papiani*, 3635; *Spreti* (n. 67), V, 1932, p. 183; *Luigi Guelfi Camajani*, Albo d'oro delle famiglie nobili e notabili italiane, Firenze 1984, pp. 523-524; *Mannucci* (n. 67), III (s.d.), pp. 303-304; *Di Crollanza* (n. 67), II, p. 293.
- <sup>84</sup> Sulla storia dell'arme Passerini vedi *Edoardo Mori*, A proposito di uno stemma, in: *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, XXVI, 1993-1994, pp. 317-320.
- <sup>85</sup> La famiglia Laparelli oggi ha una continuazione come Laparelli-Pitti e Laparelli-Baldacchini-Pitti (nel 1819 un membro della famiglia sposa Maddalena di Ottaviano Pitti). Per quanto riguarda i Passerini il ramo fiorentino si estinse nel 1879, ma quello cortonese è tutt'ora attivo come Passerini-Cerretesi: ASF, *Carte Ceramelli Papiani*, 2686 e 3635; *Spreti* (n. 67), IV, 1931, p. 60, V, 1932, pp. 183, 185-186; *Guelfi Camajani* (n. 83), pp. 523-524; *Di Crollanza* (n. 67), II, p. 293.



- <sup>86</sup> La possibilità di ritoccare alcune parti a freddo è contemplata negli scritti tecnici relativi all'*ars fenestraria*: vedi, ad esempio, il trattato tardo-trecentesco di Antonio da Pisa in cui è contemplato il capitolo "A pengere el vetro sença ricocere": *Arte delle vetrare* (n. 52), p. 19. Lo stesso Vasari fa presente questa pratica: "Di questa arte hanno lavorato meglio i Fiamminghi ed i Francesi, che l'altre nazioni; atteso che egli, come investigatori delle cose del fuoco e de' colori, hanno ridotto a cuocere a fuoco i colori che si pongono in sul vetro, a cagione che il vento, l'aria e la pioggia non le offenda in maniera alcuna; dove già costumavano dipigner quelle di colori velati con gomme, ed altre tempere, che col tempo si consumavano, ed i venti, le nebbie e l'acque se le portavano di maniera, che altro non vi restava che il semplice colore del vetro", *Vasari-Milanesi*, I, 1878, p. 204.
- <sup>87</sup> *Matracchi* (n. 40), p. 118.
- <sup>88</sup> Nei censimenti pervenutici, che fortunatamente comprendono quest'ultimo decennio del secolo, non figurano i nomi né di Ludovico né di Mariotto fra i membri della famiglia Cattani, alla quale dovrebbe appartenere il committente della nostra vetrata (vedi *infra* nel testo, p. 152) e neppure i successivi repertori araldici registrano tali nomi in relazione a questa casata (ASCC, *Libri d'oro* [n. 67], I, stemma 9, c. non numerata, ma successiva a quella dello stemma; ASF, *Carte Ceramelli Papiani*, 5361; *Spreti* [n. 67], appendice I, 1935, p. 564). Ciò può essere dovuto alla incompletezza dei documenti archivistici superstiti, dal momento che, ad esempio, le registrazioni ecclesiastiche dello "Stato delle anime" si limitano ai parrocchiani della cattedrale e non all'intera popolazione della città, o comunque del contado.
- <sup>89</sup> L'arme Cattani, riprodotta nel manoscritto di Tommaso Braccioli, si presenta d'argento alla croce rossa fondata su un monte verde a tre cime. *Braccioli* (n. 67), c. 38r.
- <sup>90</sup> ASCC, *Libri d'oro* (n. 67), I, stemma 9; ASF, *Carte Ceramelli Papiani*, 5361; *Spreti* (n. 67), appendice I, 1935, p. 564.
- <sup>91</sup> Cfr. il volto della Vergine nell'occhio di facciata con quello, sempre di tre quarti, visibile nel pannello con la *Vergine e il Bambino* nella vetrata in questione.
- <sup>92</sup> Cfr. il piede destro dell'angelo nel pannello con l'*Annunciazione della Vergine*, o quello in scorcio della stessa Vergine, nel pannello sottostante, con il piede sinistro del Re Magio inginocchiato in primo piano nell'occhio di facciata.
- <sup>93</sup> Ad esempio nella scena dell'*Annunciazione* la logica vorrebbe che il leggio della Vergine avesse un'inclinazione del suo piano di posa, e di conseguenza del libro ivi appoggiato, opposta a quella realizzata; se ammettiamo invece che il mobile abbia una struttura a parallelepipedo il piano suddetto non avrebbe dovuto ribaltarsi verso lo spettatore secondo un'inclinazione completamente diversa da quella della sua base d'appoggio.
- <sup>94</sup> Cfr. il volto della Vergine nel pannello con l'*Annunciazione* con quello del santo in primo piano sulla sinistra della vetrata di Michelangelo Urbani nel Tempio di S. Biagio a Montepulciano, l'unica opera pervenutaci firmata dall'artista. Per l'analisi della vetrata in questione vedi *Virde* (n. 3), pp. 29-99.
- <sup>95</sup> L'opera è conservata nella chiesa dei Santi Donato e Ilariano ed è datata al 1537. Sull'opera vedi *Barocchi* (n. 56), p. 123; Giorgio Vasari. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, mostra Arezzo, Firenze 1981, p. 331, per la bibliografia sull'opera p. 332; Dal Rosso a Santi di Tito (n. 66), p. 56.
- <sup>96</sup> "il colore dei pezzi di restauro è abbastanza buono, e però il disegno è molto inferiore alle parti originali": AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Francesco Moretti a Girolamo Mancini del 14 ottobre 1908. In questo scritto Moretti attribuisce l'opera alla scuola di Marcillat. Nel suddetto archivio, alla stessa collocazione, sono reperibili altre lettere indirizzate a Girolamo Mancini, di medesimo contenuto, ma senza data; in gran parte, come si arguisce dalle parti cassate e corrette, si tratta di minute. In una di queste Moretti fa presente che la suddetta vetrata va tutta completamente ritessuta nella sua orditura dei piombi e ritiene che l'opera non abbia subito altri interventi di restauro successivamente a quello seicentesco.
- <sup>97</sup> AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Francesco Moretti a Girolamo Mancini del 23 settembre 1910. Il preventivo fatto per la ricostruzione della vetrata ammonta a milleduecento lire.
- <sup>98</sup> *Ibidem*.
- <sup>99</sup> *Ibidem*: "nei vetri esistenti il colore è ben mantenuto e il disegno è buono; vi sono varie rotture e mancano diversi pezzi". Già nel settembre del 1904 Girolamo Mancini si mostra interessato a restaurare questa vetrata: AMC, busta 6, fasc. 2, cartolina postale di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 4 settembre 1904.
- <sup>100</sup> AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Francesco Moretti a Girolamo Mancini dell'8 ottobre 1907. A questa data la vetrata era in fase di restauro. Risulta che alla data del 29 marzo 1907 Girolamo Mancini aveva già ricevuto da Moretti il disegno della vetrata e che gli era piaciuto, ma affermava anche che, in mancanza di mezzi finanziari, lo si dovesse semplificare per contenere la spesa (cartoline di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 23 marzo 1907 e 25 maggio 1907). Grazie al contributo ministeriale di quattrocento lire, la vetrata fu fatta secondo il modello iniziale presentato da Moretti (cartolina di Girolamo Mancini a Moretti del 25 giugno 1907).
- <sup>101</sup> Tale lastra è conservata nello studio dell'artista a Perugia e la riproduzione è stata possibile grazie alla disponibilità dell'erede Moretti-Caselli, la signora Anna Falsettin.
- <sup>102</sup> AMC, busta 6, fasc. 2, lettera di Ludovico Caselli Moretti a Girolamo Mancini del 9 marzo 1907. Nel 1908 la vetrata risulta già sistemata a suo posto: AMC, busta 6, fasc. 2, lettera di Francesco Moretti all'Opera delle



- Chiese Comunitative di Cortona dell'8 settembre 1908, in cui si parla del saldo ricevuto per la "ricostruzione di una vetrata dipinta a fuoco eseguita con le sole tracce dei pochi pezzi antichi rimasti".
- <sup>103</sup> Sulle notizie e sullo stemma della famiglia Squattrini vedi BCAEC, ms. 389, *Braccioli* (n. 67), c. 31r; BCAEC, ms. 390, volume miscellaneo del XVIII secolo al cui interno cfr. *Trattato delle famiglie nobili di Cortona compilato da messer Rinaldo Baldelli dottor di legge e gentiluomo cortonese l'anno 1582, copiato dal cavaliere fra Giovanni Girolamo Sernini l'anno 1739*, c. 224v; *Trattato delle famiglie nobili di Cortona raccolte l'anno 1563 da Tommaso Braccioli (...) trascritte fedelmente dal cavaliere Giovanni Girolamo Sernini l'anno 1741, di poi copiate l'anno 1765*, c. 251r.
- <sup>104</sup> AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Francesco Moretti a Girolamo Mancini dell'8 ottobre 1907. Busta 6, fasc. 2, cartolina postale di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 22 ottobre 1907. Lo stemma del comune di Cortona, com'è già stato ricordato nel testo, è costituito dal simbolo zoomorfo dell'evangelista Marco, ossia il leone. L'animale è in posizione rampante e tiene fra le zampe il Vangelo dell'evangelista.
- <sup>105</sup> AMC, busta 6, fasc. 3, lettera di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 23 maggio 1908; lettera di Girolamo Mancini a Francesco Moretti del 26 maggio 1908. La vetrata fu trasportata da Perugia a Cortona tramite un barroccio per evitare eccessive manovre di carico e scarico, inevitabili se avesse viaggiato in treno (cartoline di Girolamo Mancini al Professor Moretti del 23 e 26 maggio 1908).
- <sup>106</sup> La pala d'altare della cappella Cecchetti dedicata a San Carlo fu commissionata al pittore Baccio Ciarpi nel 1613. Al febbraio del 1614 ancora non erano stati completati i lavori per l'altare (*Matracchi* [n. 40], pp. 118-119). Secondo un'informazione che si ricava dal manoscritto compilato dal canonico Vincenzo Zefferini nel 1768 la cappella di San Carlo fu "fondata da M.<sup>r</sup> Flaminio Cecchetti Can.<sup>co</sup>". La data esatta, comunque precedente al 1613, in cui il patronato della cappella fu assegnato ai Cecchetti non è però documentata (*ibidem*, pp. 200-201, in particolare p. 201).
- <sup>107</sup> Il 21 dicembre 1600 Urbano viene corrisposto per la fattura di due vetrate e tre ramate destinate alla sagrestia della chiesa, mentre l'anno successivo è pagato per le vetrate del tamburo: cfr. ASCC, *Opere riunite del Duomo e di S. Maria Nuova, Debitori e creditori*, G. 44, cc. 250r, 255r, in *Matracchi* (n. 40), pp. 182-183.

## APPENDICE

A-C. I documenti riportati qui di seguito riguardano il Convento di S. Agnese di Montepulciano (A: contratto fra Urbano Urbani e i frati domenicani del convento, priore frate Modesto Biliotti), l'Opera della Madonna di S. Biagio di Montepulciano (B: pagamento ad Urbano Urbani di una vetrata grande per il tempio di S. Biagio e di una più piccola per la sagrestia del medesimo edificio), la chiesa conventuale di S. Agostino, sita nella medesima cittadina (C: commissione ad Urbano di quattro vetrate non pervenute).

Non è possibile fornire una segnatura aggiornata del pezzo comprendente gli anni dal 1548 al 1573, citato nell'appendice B; quanto riportato si ricava direttamente dall'esame dello stesso; infatti, ad eccezione del numero provvisorio 4765, non è possibile dare altre indicazioni per l'individuazione del pezzo a causa di un recente trasloco di tutto l'archivio da Palazzo Ricci a Palazzo Sisti. Il problema riguarda anche i documenti relativi all'appendice C, in quanto facenti parte del medesimo archivio del Comune di Montepulciano; gli addetti mi hanno cortesemente permesso di operare pur in queste difficoltà oggettive.

Per la trascrizione sono stati seguiti i seguenti criteri: gli interventi sulla grafia originale sono stati ridotti al minimo, la punteggiatura, l'uso di maiuscole/minuscole e gli accenti sono stati normalizzati secondo l'uso moderno; le abbreviazioni sono state sciolte tranne quelle relative alle unità monetarie e di misura in quanto usuali.

A. ASF, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 3416 (Montepulciano. Convento di S. Agnese), ins. 2 (contratti).

Fase per me fede, Bano di maestro Michelagnielo da Cortona, come io adi 17 di setembre come io ò auto lire 14 per conto che io ò da fare l'ochio della giesa, cioè di vetro, a ragione undici lire el braccio a onj nostra spesa, cioè pionbo e vetro e stanio, e che io ci ò a da fare una santa Agniesa, cioè meza figura con uno fregio intorno, e che lor sieno obligate a mandare per essa e uno fregio d'intorno a l'ochio l. 14.

Io fra' Modesto, priore di Santa Agniesa, ho fatto il sopradetto patto questo di sopradetto et afermo quanto di sopra. Nota come adi 16 di dicembre venne maestro Bano sopradetto con l'occhio et messelo su adi 20 detto, et fu giudicato da maestro Tommaso Boscoli architetto et da Giovanni Scocchiola intavolatore che ei fusse alquanto manco d'otto braccia et giudicarono che si devesse dare in tutto l. ottantacinque, et di tanto fumo d'accordo maestro Bano et il priore sopra detto; et gli furono pagati detti danari che restavano sopra l'arra, cioè l. settauna [sic, leggi "settantuno"] adi 22 detto, come apparisce di sotto per mano di detto maestro Bano che hebbe dette l. 71.

Io, Bano sopra dito, ho receuto dal convento di Sant'Anjsa e sopra diti denari in dua partiti, id est lire 14 e lire 71 che in tutto fano la soma di lire 85 dacordo e mii tengo pianamente soddisfatto; e in fedì di ciò me son sottoscritto in questo dì di sopra ditto



B. ASCMP, FSB, I 16, Giornale dell'Opera della Madonna di S. Biagio, 1548, c. 156v, ma c. 152v.

Maestro Bano di Michalagnelo da Cortona ha auto questo di sopra detto lire centodue, s. quindici, d. otto per resto di sua manifattura della finestra della chiesa et della finestra della sagrestia computatoci quello haviva fatto fino questo di che computatoci giuli due che lui pagò di cabella a Cortona che fu la finestra grande br.  $14\frac{25}{48}$  et in dette br.  $14\frac{25}{48}$  vi è dentro la figura et di più la finestra della sagrestia che fu br.  $1\frac{7}{12}$  et il resto del suo pagamento che sono lire centocinque apaiano indrieto in questo a c. 153 in tutto ha auto lire dugentosette s. quindici, d. 8. .... l. 207, 15, 8. Idem: al sopra detto adì 30 detto lire trentacinque, s. 13, d. 4 sonno per due finestre di vetro di br.  $3\frac{1}{2}$  come di sopra del fregio et s. cinquanta per due rete et s. 40 per vettura e cabella contano l. 35, 13, 4.

C 1. ASCMP, FSA, vol. 181, Libro locazioni 1553-1600, cc. 132v-133r. *Trascrizione parziale del contratto.*

due finestre di vetro da fianchi in el coro dove frati in S. Agostino dicano l'offitio, cioè con questi patti et conventioni: che detto maestro Urbani habbi da fare dette finestre di vetro, una si obliga di fare di vetro tondo di Morano, quale habbiamo il saggio bene et diligentemente, salvuo che ferri, et il resto a tutto sua robba per l. dieci el br. quadro et spesa, et l'altra finestra per che noi voliamo mettervi quella finestra a mandule [mandorle] che in detto lhuogho detto si obliga di lavorare a un'opera con quella diligentia che se conviene a un diligente maestro per l. 2 più viti [intenderei "vitto"] il giorno; et perché faceva detto maestro qualche difficoltà de la spesa, li si dà, inoltre alle lire 2 il dì, l. 4 in tutto per la spesa d'acordo, et di tanto si hobliga detto di non mancare a quanto detto sopra et promette detto maestro Urbano subito fatto Ognesi di mettere mano a dette finestre, et così seguire fino che-lle dette siano fenete et mai abbandonare detto lavoro in modo nessuno atteso li poveri frati non possono stare; et di tanto promette detto di non mancare a quanto detto sopra con hobligarssi a tutti i providentri che occorresse che per sua neglgentia occorresse.

C 2. Cc. 198v-199r, 200r. *Dò la trascrizione parziale della stipula delle due vetrate (cc. 198v-199r):*

due finestroni di vetro bianco venetiano a lavoro quadro et con questi patti, cioè che detto maestro Urbano sia hobligato condurre sé et suoi maxssaritie et vetri et piombbo et stagno et tutto a sue spese. Idem che detto maestro Urbano sia hobligato fare le dette vetriate di vetro bianco venetiano e a lavoro quadro, come di sopra, e che sia hobligato detto maestro Urbano a tutto piombbo et stagno che sarà bisogno per dette vetriate quale devino essere benissimo conlegate insieme, a uso di buono diligente et leale maestro. Idem che detto maestro Urbano sia hobligato fare in el mezzo a ciascheduno di detti finestroni una arme di altezza di un braccio et di larghezza a propotione, dentro a la quale deva fare a littere maiuschule il segno di detta fraternita, cioè opera et fraternita, et intorno a detta arme sia il suo hornamento di colori vaghi che campeggino a modo di detto maestro Urbano che stiano bene, quale ornamento et lettere devino essere lavorate a fuoco; da l'altra banda li detti rettori si hobligano pagare al detto maestro Urbano l'antedette vetriate quanto dette harme o suo ornamento, a ragione di l. 16 il br. quadro. Idem detti rettori si hobligano provedere al detto ferri lavorati et filo di rame che seranno neccesarie per detti finestroni et rete di dette vetriate et di più provedere a detto maestro Urbano una stanza buona per posservi lavorare.

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz bietet eine erste kunsthistorische Würdigung des Glasmalers Urbano Urbani aus Cortona, eines Epigonen des großen französischen Meisters Guillaume de Marcillat. Sein Schaffen, das sich über die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts erstreckt, fällt in eine Zeit des Niedergangs der *ars fenestraria*. Daher die Bedeutung der Fenster in S. Maria Nuova vor Cortona, eines der ganz wenigen erhaltenen Zyklen, wenigstens in Italien, in Beziehung zu einem Raum des späten Cinquecento. Der Zyklus ist auch insofern von besonderem Interesse, als die Gläser wahrscheinlich schon bei der Planung des Gebäudes vorgesehen waren, da diese von Vasari zu Ende gebracht wurde, der, wie er selbst bezeugt, ein Schüler des Glasmalers Guillaume de Marcillat gewesen ist. Die übrige Tätigkeit des Urbani, der der manieristischen Tradition folgt, konzentriert sich nach Aussage der aufgefundenen Archivalien auf die toskanische Städte Arezzo und Montepulciano.

Provenienza delle fotografie:

Autrice: figg. 1, 2, 8, 10, 11, 14-20, 22-29. – Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto, Siena: figg. 3-6, 21. – Victoria and Albert Museum, London: fig. 9. – KIF: figg. 12, 13.