





Laboratorio di archeologia e storia delle arti

collana diretta da

Stefano Bruni

comitato scientifico

Gianfranco Adornato, Francesco Buranelli, Francesca Cappelletti,
Stella Sonia Chiodo, Alessandra Coen, Marco Collareta, Roberto Contini,
Valter Curzi, Gigetta Dalli Regoli, Lucia Faedo, Vincenzo Farinella, Michele Feo,
Françoise Gaultier, Sauro Gelichi, Elisabetta Govi, Sonia Maffei,
Concetta Masseria, Maria Elisa Micheli, Marina Micozzi, Andrea Muzzi,
Alessandro Naso, Fabrizio Paolucci, Giovanna Perini Folesani,
Maria Grazia Picozzi, Stefano Renzoni, Max Seidel,
Carlo Sisi, Lucia Tongiorgi Tomasi, Mario Torelli

Ogni volume è sottoposto a doppio referee anonimo.

Vittoria Camelliti

ARTISTI E COMMITTENTI A PISA XIII-XV SECOLO

Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Referenze fotografiche:

Foto dell'autrice: figg.1-2-3-4-31-32-43-44-45-53-57-65-95-96-97-98-100-101-105-107-110a-110b,111-114; su concessione: dell'Opera della Primaziale Pisana: figg. 23a-23b-24-25-26-34-35-66-115-116-127-136-141; del MIBACT/Archivio di Stato di Pisa: figg. 61-62-63-64-67-76-92; del MIBACT/Direzione regionale Musei della Toscana-Firenze: figg. 20-20a-21-22-27-84-132-133-134-161-162; della Fondazione Pisa, Palazzo Blu: figg. 70-71-72-73-74-77-78. Elaborazione grafica dell'autrice: TAVV. 1-2-3.

Altri crediti: Archivio di Stato di Firenze/Su concessione del MIBACT figg. 118a-118b; Archivio di Stato di Lucca/Su concessione del MIBACT: figg. 91-108-151; Archivio di Stato di Pisa/Su concessione del MIBACT: figg. 41-123-124-125-140-174-175; A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa: figg. 23-33-109-126a-126b-129-137-142-TAV.1; Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia/Su concessione del MIBACT: fig. 146; British Library, London, Public Domain: fig. 102; Baracchini 1993: fig. 113; Baldassarri 2003b: fig. 112; Baldassarri 2010: figg. 119-120-122; Brocchini - Cini 2015-2016: TAV. 2; Burrese - Caleca 2003: figg. 90-94-164; Burrese - Caleca 2005: figg. 104-135-139-183; Cannon 2013: TAV. 3; Carli 1961: figg. 17-168; Cirri - Savorelli 2011: figg. 9-16-18-55-106; Conti 2015: fig. 99; C2RMF/photographe Jean Louis Bellec: figg. 7a-7b-8; Dolfi 2000: fig. 128; ICCOM, CNR Pisa. Su concessione del MIBACT/Direzione regionale Musei della Toscana-Firenze: figg. 11-12a-12b-13-14-15-37-38a-38b-39-40-47-48-49-50-51-167-170-171-172-173; Foto Gronchi FotoArte/Proprietà della Fondazione Pisa, Palazzo Blu: figg. 68-69; foto Luciano Marras, su concessione del MIBACT/Direzione regionale Musei della Toscana-Firenze: fig. 58; foto Stefano Pagnotta, su concessione del MIBACT/Direzione regionale Musei della Toscana-Firenze: figg. 85-130-131; Frugoni 2005: fig. 103; Musée de Grenoble, photographe J.L Lacroix: figg. 5-6; Paolucci 1985: fig. 149; SABAP di Pisa e Livorno, prot. 4003 del 09/04/2020: figg. 19-52-59-79-80-81-82-83-121-138-148-150-152-153-154-155-156-157-158-159-160-163-165-166-169; SNS, Laboratorio DocStAr: fig. 86 @2020 Giandonato Tartarelli, figg. 87-88-89 @2013 Monia Manescalchi e figg. 144-145 @2012 Giandonato Tartarelli; Ufficio Diocesano per i Beni Culturali di Pisa, Archivio Fotografico, realizzazione Nicola Gronchi: figg. 28-29-30-36-42-56-60-75-143; © Victoria and Albert Museum: fig. 10-46; Web Gallery of Art@ pubblico dominio: figg. 7-117; Weppelman 2008: fig. 147; www.flickr.com: fig. 93 Creative Commons; figg. 54-54a © Ramon Munoz.

Divieto di riproduzione anche parziale delle immagini con qualsiasi mezzo.

Le indagini sui dipinti del Museo Nazionale di San Matteo di Pisa sono state realizzate in collaborazione con:



Direzione regionale
musei della Toscana



© Copyright 2020

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884675795-1

Alla mia famiglia

Indice

Premessa	15
Parte I - Committenza privata	
Capitolo 1.	21
Luoghi, funzioni, fonti	21
Tracce e trappole araldiche	26
Stemmi originali: una casistica rappresentativa (<i>Stemmi riconoscibili</i> ; <i>Stemmi dubbi</i> ; <i>Stemmi anonimi</i>)	26
Stemmi non contestuali all'esecuzione dell'opera	35
Stemmi non originali, ridipinti, di restauro	37
Stemmi contraffatti: la vicenda singolare dei Sardi-Campiglia	40
Stemmi 'in stile': la cappella Venerosi-Pesciolini	43
Capitolo 2.	83
Rituali dell'identità familiare: il caso dei del Testa e dei da Caprona	83
«Pro remedio animae»: il <i>Polittico di Agnano</i> (Cecco di Pietro, <i>post</i> 1374)	88
Per grazia ricevuta: il Dossale di Getto di Iacopo, 1391	94
Parte II - Committenza civica	
Capitolo 1.	115
Frammenti di un passato perduto	115
Decorazione dei palazzi civici e di altri edifici pubblici	115
Araldica pubblica	119
I segni dell'identità civica pisana	122
Il rosso e la croce	122
La Madonna e l'Aquila	130
La città e il sacro	135
Iconografia dei santi patroni cittadini	138
Capitolo 2.	193
Strategie di propaganda politica	193
Iacopo d'Appiano e il culto 'ad personam' di sant'Orsola (1392-1399)	193
Giuliano Davanzati e il così detto <i>Crocifisso della Dogana</i> (1437)	200
Conclusioni	219

Fonti e documenti

Abbreviazioni	223
Appendice A: Altari documentabili all'interno delle chiese pisane (XIV-XV secc.)	225
Introduzione	225
Sezione 1 (Battistero, Camposanto, Cattedrale, Ospedale di Santa Chiara)	225
Sezione 2 (Santa Caterina, San Francesco, Santa Maria del Carmine, San Martino)	230
Sezione 3 (chiese diverse)	234
Appendice B	313
Regesto documentario - Andrea di Francesco da Calcinaia e Datuccia de' Sardi (o da Calcinaia)	313
Trascrizioni	316
Documento 1. Testamento di Datuccia de' Sardi da Calcinaia: ASPi, Diplomatico, Cappelli, Pergamena CAP02611	316
Documento 2. Pagamento a Turino Vanni: ASFi, Notarile Antecosimiano, 20331 (ex T570), cc. 75rv	317
Documento 3. Atto notarile (1627, notaio Ser Girolamo Vanni): ASFi, Notarile Moderno, Protocolli, 12601, c. 147r	318
Appendice C	319
Regesto documentario - Famiglie del Testa e da Caprona	319
Bibliografia	325
Indice dei nomi	369
Indice dei luoghi e delle opere	370

Ringrazio Alessandro Savorelli e Stefano Bruni per aver seguito e sostenuto il progetto di questo libro sin dall'inizio e gli studiosi, amici e colleghi che in questi anni mi hanno supportata e che mi hanno aiutata nella ricerca con indicazioni, consigli e suggerimenti preziosi, in particolare Michele Bacci, Franco Benucci, Barbara Bertelli, Andrea Bocchi, don Severino Dianich, Anna Maria Ducci, Cristina Cagianelli, Marco Collareta, Guy da Caprona, Gigetta Dalli Regoli, Gerardo de Simone, Giampaolo Ermini, Maria Falcone, Matteo Ferrari, Irene Hueck, Pavla Langer, Donata Levi, Louise Marshall, Pierluigi Nieri, Mario Noferi, Valentino Pace, Alessandro Panajia, Andrea Puglia, Stefano Renzoni, Mauro Ronzani, Elisabetta Salvadori, Gail E. Solberg, Fabiana Susini, Angelo Tartuferi, Roberto Tollo, Alessia Trivellone, Gaia Elisabetta Unfer Verre.

La mia gratitudine va anche a Elisa Carrara e a don Alessandro Romano Pierotti dell'Archivio Diocesano di Pisa; a Francesca Barsotti e a Veronica Baudo dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Pisa; a Diego Guidi dell'Ufficio Patrimonio Storico-Artistico-Archivi dell'Opera della Primaziale Pisana; al direttore dell'Archivio di Stato di Pisa Massimo Sanacore e a tutto il personale, in particolare a Flavia Bucciero e a Rosalia Amico; al direttore e al personale dell'Archivio di Stato di Firenze; a Susy Marcon della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; ai funzionari e agli impiegati dell'Ufficio Catalogo, dell'Archivio e della Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, in particolare a Cinzia Pini; al personale del Centre de recherche et de restauration des Musées de France, in particolare a Delphine Malvalle; a Paul Williamson e Michaela Zöschg del Victoria and Albert Museum di Londra; al presidente della Fondazione Palazzo Blu di Pisa, Cosimo Bracci Torsi, e a Maria Chiara Favilla; a Piera Orvietani, Presidente dell'Associazione Amici dei Musei di Pisa; a Federico Bonucci dell'Associazione Amici di Pisa. Ringrazio i direttori del Kunsthistorisches Institut di Firenze e il personale della biblioteca e della fototeca dell'Istituto; il personale delle biblioteche di Storia e di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, della Scuola Normale Superiore, della Biblioteca Universitaria, della biblioteca "SMS Biblio", della biblioteca "Officine Garibaldi" di Pisa e della biblioteca di Santa Croce a Firenze. Ringrazio la Soprintendenza di Pisa e Livorno, in particolare Alba Maria Macripò, l'Arcidiocesi di Pisa nella persona dell'arcivescovo Paolo Benotto, Maria Monica Donato, Massimo Ferretti, Monia Manescalchi e Giandonato Tartarelli del laboratorio DocStAr della Scuola Normale Superiore, la ditta Arterestauro e la ditta Gaglio per aver reso possibili nel 2012 le indagini diagnostiche non invasive sul dipinto di Turino Vanni quando la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno era ancora chiusa per restauri; il direttore del Polo Museale della Toscana, Stefano Casciu, Giulia Valcamonica, il direttore del Museo di San Matteo, Fabrizio Vallelonga, e il team di ricerca dell'ICCOM del CNR di Pisa, in particolare Stefano Legnaioli, Vincenzo Palleschi, Stefano Pagnotta, Francesco Poggialini, Beatrice Campanella, per aver reso possibili nel 2019 le indagini non invasive su diversi dipinti del Museo di San Matteo e Antonio Gaglio per aver fornito gratuitamente il trabattello indispensabile per condurre le ricerche sul *Crocifisso della Dogana*; Loredana Brancaccio, Mariagrazia Tampieri, Massimo Ceccatelli, Claudio Barandoni, Marco Giorgio Bevilacqua, Mirko Giuntini per aver agevolato le mie ricerche nella chiesa di San Francesco attualmente chiusa per restauri.

Un sentito grazie infine per la loro disponibilità a don Francesco Bachi, parroco della chiesa di Santa Caterina, a padre Agostino Gelli, parroco della chiesa di Santa Maria del Carmine e a padre Iulian Budau, parroco della chiesa di San Francesco.

Chi visita a Pisa il Museo Nazionale San Matteo, situato nelle strutture di un antico monastero benedettino affacciato sui Lungarni (San Matteo in Soarta), procede attraversando l'ampio spazio di un chiostro, e sale al primo piano, laddove sono collocate importanti opere di pittura e scultura di area medievale. Le prime sale sono dedicate soprattutto all'arte dei secoli XI e XII e a pezzi d'eccezione: numerosi frammenti di arredi plastici Illustri e una serie di monumentali Croci dipinte, che si conclude con le brillanti innovazioni di Giunta Pisano. Avanzando ulteriormente, il visitatore si trova circondato da un ricco complesso di dipinti trecenteschi. Qui sono riunite tavole di varia tipologia, polittici, dossali, bandinelle, appartenenti per buona parte a una serie di nominativi poco conosciuti – Cecco di Pietro, Turino Vanni, Jacopo di Michele, Getto di Jacopo e alcuni anonimi – ovvero pittori pisani che operarono nel XIV secolo, nell'ambito di una città che, pur in declino dal punto di vista economico e politico, nondimeno era ancora capace di avviare e sostenere iniziative di forte spessore, come i celebri dipinti murali del Campo Santo. All'interno di questo gruppo di dipinti trecenteschi, sono peraltro presenti sia Francesco Traini (*Trittico di San Domenico*, eseguito per la chiesa domenicana di Santa Caterina), il maestro pisano che si distingue per altezza di stile rispetto ai contemporanei locali, sia alcuni artisti di varia formazione e provenienza, con prevalenza dei senesi; spicca fra questi Simone Martini, autore del grande polittico realizzato per l'altar maggiore della citata chiesa domenicana, e all'interno della quale si trova ancora oggi una testimonianza 'gemella' del capolavoro martiniano, il *Trionfo di San Tommaso*, probabile opera di collaborazione realizzata sotto la guida del cognato di Simone, Lippo Memmi. E a una data più avanzata, è attivo a Pisa Taddeo di Bartolo, che meglio di altri esponenti della scuola senese rappresenta l'orientamento che privilegia la decorazione, sia nell'articolazione compositiva, sia nella raffinata gamma cromatica.

Gli artisti di maggiore spicco (Simone Martini, Lippo Memmi, Barnaba da Modena, Francesco Traini, Alvaro Pirez de Evora, Taddeo di Bartolo...) sono stati oggetto di studi approfonditi e di varia impostazione, mentre il corredo storico-critico pertinente ai pittori pisani minori è assai più limitato, anche se ad essi dedicò una meritoria ed estesa recensione Enzo Carli all'inizio degli anni Sessanta del Novecento; al suo intervento hanno fatto seguito in tempi più recenti indagini di taglio specialistico, significative ma spesso circoscritte all'ambito della *connoisseurship*. E non è un caso, poiché nomi come quelli di Cecco di Pietro e Turino Vanni hanno una qualche rilevanza nell'ambito antiquariale. Chi non abbia una preparazione specifica è probabilmente attratto dai colori vivaci delle lacche e dallo scintillio dell'oro che promana sia dalle superfici pittoriche che dalle cornici elaborate, nondimeno non si tratta di formulazioni originali: nella moltitudine dei personaggi il volume del corpo affiora appena sotto le vesti decorate da minuti fiorami e da raffinati arabeschi, e l'oro che caratterizza fondali, aureole e bordure, inciso con perizia da bulini e punzoni, si stampa a piatto, ignorando il rilievo dei corpi e dei manufatti appartenenti all'arredo e all'abbigliamento; si tratta di un linguaggio visivo ancorato alla tradizione, abile nel corrispondere al gusto di una committenza che richiedeva soprattutto immagini riconoscibili, riccamente ornate, e che non comportavano un impegno finanziario troppo gravoso.

Una pittura alla quale però Vittoria Camelliti ha dedicato un testo di grande impegno, nel quale ha svolto una serie di indagini capillari rovesciando i criteri più divulgati, e promuovendo raffinate investigazioni di ambito tecnologico in collaborazione con le istituzioni e gli enti di ricerca del territorio puntando non tanto sulla personalità e sullo stile degli artisti, quanto sui contenuti e sulla storia delle opere: iconografia, materiali e tecniche di stesura, incorniciature, iscrizioni, stemmi, e dunque dati finalizzati alla individuazione della

committenza e della destinazione d'origine. Incrociando tali componenti con una serrata disamina dei dati d'archivio, integrando e talora emendando alcuni tratti degli studi precedenti, l'autrice punta su una interpretazione corretta di insegne ed emblemi, in linea con l'impostazione della "nouvelle héraldique". L'araldica civica pisana, evocata in forma discontinua e con qualche fraintendimento, viene infatti ricondotta da Camelliti a una conoscenza più ampia e meglio motivata: un quadro che, pur risultando a tratti lacunoso per le forti dispersioni di cui è stato oggetto il patrimonio della cultura figurativa pisana, offre agli studi storici alcuni punti fermi, in rapporto alla cronologia, al ruolo che ebbero personaggi eminenti, e infine e soprattutto in rapporto alle figure e ai segni che fissarono in forma visiva gli eventi e le fasi più significative della storia della città. Tutto ciò vale ad accrescere il profilo storico della Pisa trecentesca, evidenziando i caratteri di una struttura sociale che ai livelli più alti rivela un atteggiamento conservatore. Se si prescinde dall'impresa clamorosa degli affreschi del Campo Santo, la richiesta di opere d'arte si rivolge prevalentemente agli artisti locali, sia per limitare la spesa, sia perché l'esigenza primaria era quella di ottenere figurazioni ancorate alla *facies* duecentesca; immagini e storie tendenzialmente statiche e aderenti alla cultura figurativa del recente passato, definibile – per esigenza di sintesi – come bizantineggiante.

Come si deduce dell'impianto del libro, il percorso di studio dell'autrice si è allargato nel tempo, e ha comportato esiti pertinenti a diversi ambiti di studio. A conferma di una scelta di metodo che ha dato buoni frutti, sono ancora gli stemmi che, in prima istanza, hanno guidato Camelliti nello studio delle vicende di due dipinti di Taddeo di Bartolo, un artista senese che operò in forma consistente in area pisana e oggi fuori contesto, il *Trittico Casassi* per l'altare maggiore della chiesa di San Paolo all'Orto, oggi a Grenoble e lo smembrato polittico per la cappella di Datuccia de' Sardi nella chiesa di San Francesco. L'analisi delle due opere aggiunge ulteriori elementi al tema dell'orientamento delle famiglie pisane nella scelta degli artisti e, nel caso specifico del secondo polittico, rivela un raro esempio di "contraffazione araldica ed epigrafica": si tratta della iniziativa che nel Seicento vide mutare una iscrizione e uno stemma per trasformare l'identità reale di un signora di nome Datuccia, vissuta nel Trecento e vedova del notaio Andrea da Calcinaia, nella identità fittizia di una Datuccia vedova di Andrea da Campiglia: forse, ipotizza l'autrice, per rivendicare i diritti di patronato su una cappella della chiesa di San Francesco.

A una logica di celebrazione della dignità familiare si legano anche le questioni pertinenti ad alcuni dipinti databili negli ultimi decenni del Trecento e commissionate da due famiglie pisane, una popolare, i del Testa, l'altra di origine feudale, i da Caprona: con acume e perseveranza Camelliti ha individuato l'intrecciarsi di alcune vicende riguardanti i due nuclei familiari attraverso le opere di due pittori pisani, un dossale di Getto di Jacopo (Museo San Matteo) e un polittico di Cecco di Pietro (Palazzo Blu), gettando nuova luce sulle aspirazioni dell'oligarchia mercantile pisana e sui rapporti fra le componenti della *civitas* e quelle del contado.

Il procedere delle indagini ha poi indotto la studiosa ad allargare i sondaggi e ad affrontare un'analisi degli altari delle chiese pisane di cui fosse possibile ricostruire le originarie intitolazioni e i patronati: luoghi emblematici, dove il potere delle autorità laiche ed ecclesiastiche si intrecciava con la devozione, e dove le immagini dipinte e scolpite contribuivano a qualificare il livello sociale di famiglie facoltose e di gruppi sociali in ascesa, o a sostenere la popolarità di personaggi in via di affermazione.

In questa prospettiva di approfondimento l'autrice sottopone all'attenzione degli studiosi una notevole quantità di fonti (Appendice A) e offre almeno per le chiese meglio documentate (il Duomo, la chiesa di San Francesco e la chiesa di Santa Caterina) anche prospetti grafici ricostruttivi.

Un programma ambizioso quello di Vittoria Camelliti, articolato con chiarezza attorno a tematiche distinte e nondimeno interrelate, che ha consentito di accertare quanto possano essere ingannevoli alcune testimonianze o presunte tali. Ad esempio gli stemmi, talora originali, ma spesso raschiati e sostituiti, rimodellati, ricoperti da strati di vernice, o completamente inventati.

Dalla committenza privata a quella pubblica: l'autrice riporta alla luce la trama lacunosa ma leggibile di ciò che decorava i Palazzi, *in primis* il medievale Palazzo degli Anziani che fu poi trasformato dal Vasari; rievoca componenti di cui si hanno soprattutto notizie indirette, come stemmi e tabernacoli esposti presso le Porte urbiche e nelle vie più battute, e come le insegne cittadine e le effigi dei santi protettori. Dalle insegne della Città

e del Comune di Pisa, ovvero quelle figure e quei colori che hanno preceduto il consolidarsi della croce pomata in campo rosso, alle due effigi strettamente legate alla storia di Pisa, la Vergine Maria, titolare della Cattedrale, e l'aquila, insegna imperiale, di cui si valutano i riscontri nelle bandiere, nei sigilli, nella monetazione, sulle campane, in miniature e tessuti, dipinti e sculture; fra le quali spicca uno straordinario esempio di sofisticata iconografia politica come la *Madonna di Arrigo VII* eseguita da Giovanni Pisano (1312-1313). Riassume l'organicità del sistema una tavola di Turino Vanni, firmata e datata 1397, nella quale la Vergine col Bambino in trono è affiancata dai santi Ranieri e Torpé, e dalle beate Bona e Gherardesca.

A conclusione del saggio, e al centro dell'impegno dell'autrice, si colloca una rinnovata lettura di opere ricondotte alla committenza di Jacopo d'Appiano, Capitano e Difensore del Popolo di Pisa, che soppiantò Pietro Gambacorta quale signore della città nell'ultimo decennio del Trecento. La testimonianza chiave è costituita da un grande dipinto su tavola, di formato inedito e di soggetto peculiare, la *Sant'Orsola che salva Pisa*, strettamente pertinente alla storia della città; una tavola che nel Cinquecento attrasse l'attenzione di un personaggio di rilievo quale fu Giorgio Vasari, che lo vide nella chiesa di San Paolo a ripa d'Arno. Tanto il dipinto come la cornice sono costellati da componenti emblematiche di varia qualità, tutte riferibili a una codificazione d'impronta araldica, che l'autrice sottopone a un attento scrutinio, nel contempo misurandone il collegamento con le peculiari scelte iconografiche e con le iscrizioni inserite all'interno della composizione; un'analisi che conduce la studiosa a identificare nella tavola un esempio di propaganda politica. Si tratta di una raffigurazione inedita della leggendaria sant'Orsola martire, che nel disegno di base e nella stesura pittorica non ha carattere di originalità, pur rispondendo alle esigenze della narrazione. Coerentemente con la dichiarata impostazione di metodo, la ricerca di Vittoria Camelliti si sposta dallo stile dell'opera e dall'identità del suo autore, alla ricerca storica in senso lato, e integra quanto già si conosce sulla personalità di Jacopo d'Appiano; la committenza della *Sant'Orsola* sembra infatti rivelare la condotta accorta e prudente di un personaggio che evita una esplicita celebrazione personale, e nondimeno, promuovendo la raffigurazione di un salvataggio della città corredato da una rete di riferimenti simbolici, allude in forma visiva all'azione di tutela svolta dallo stesso Jacopo nei confronti di Pisa. Quasi una piccola anticipazione di quella che, mezzo secolo dopo, sarà definita come la 'signoria occulta' di Cosimo de' Medici. L'autrice lascia aperto il problema dell'autore del dipinto, cui pure va riconosciuta una notevole spregiudicatezza nell'illustrare l'intervento della santa, ovvero il salvataggio di una fanciulla, seguita dalla schiera delle vergini che l'accompagnarono nel martirio: una figurazione che rievoca in forma libera una immagine familiare per un pubblico del Trecento, ovvero la *Discesa di Cristo al Limbo*, e il riscatto dei Progenitori, sottratti all'abisso infernale dal Salvatore: con il semplice contatto delle mani, ovvero, come avviene in questo caso con la esplicita 'presa per il polso'.

L'attenta analisi di Vittoria Camelliti consente oggi di dare una lettura più articolata della grande tavola, dove Pisa è una sorta di principessa bambina che tende le braccia verso la imponente figura della salvatrice, sullo sfondo di un Arno solcato da varie specie di pesci disposti in file ordinate: una composizione semplice e didascalica, perfino ingenua, ma proprio questa impronta elementare si spiega meglio alla luce di una immagine che, rivolgendosi verso la fine del secolo a un pubblico indifferenziato, intendeva evocare le angustie di una economia in crisi, di una situazione politica travagliata e insieme gli auspici legati a un cambiamento di vertice.

Un cambiamento che purtroppo non ebbe un esito felice, poiché nel giro di pochi anni per Pisa non ci sarà la salvezza, bensì la perdita della libertà.

Gigetta Dalli Regoli

Premessa

Questo libro, dedicato all'arte e alla committenza a Pisa tra XIII e XV secolo, prende in considerazione oggetti artistici diversi per tipologia e funzione ma tutti accomunati dalla presenza di stemmi: opere di pittura e scultura,oreficerie, miniature, tessili, monete, sigilli, vessilli, campane (ecc.) attraverso cui è stato possibile indagare le potenzialità della ricerca araldica applicata alla storia dell'arte.

L'interesse verso l'araldica, una disciplina per lungo tempo considerata ausiliaria nella gerarchia del sapere storico e filologico, dipende dal fatto che non si tratta dell'araldica intesa nel senso tradizionale, ovvero quell'«insieme autoreferenziale di regole convenzionali connesse con una gerarchia nobiliare» in cui Alessandro Savorelli, figura di riferimento per gli studi di araldica in Italia, riconosce quasi una «seconda araldica»¹. Stiamo parlando, infatti, della «nouvelle héraldique», un nuovo approccio allo studio di questa disciplina teorizzato da Michel Pastoureaux, storico francese a cui si deve il merito di aver dato risalto all'importanza dell'araldica per la ricerca storico-artistica².

La «nouvelle héraldique» si distingue nettamente dal modo di procedere catalografico e classificatorio proprio degli araldisti moderni che, per usare una metafora di Christoph Friedrich Weber, assomiglia al metodo degli «entomologi» che studiano gli oggetti del proprio interesse «ordinandoli sotto vetro fuori del loro habitat»³. Naturalmente la dimensione tecnica dei repertori, per quanto astratta dalla realtà, è imprescindibile: l'araldica, al pari di altre discipline storico-filologiche (ad esempio la paleografia) richiede competenze specifiche, tra cui l'uso di una terminologia adeguata: proprio il linguaggio araldico rende accessibili e utilizzabili efficace-

¹ Savorelli 2015, 13.

² Pastoureaux 1979, 15, 278, 281; Pastoreau 2009, 157-158. Tra le iniziative di maggior rilievo si deve ricordare in Italia il convegno di studi *Arme Segreta*, realizzato nel 2011 in collaborazione tra la Scuola Normale Superiore di Pisa e il Kunsthistorisches Institut di Firenze e dedicato «espressamente e organicamente» al tema del rapporto tra araldica e storia dell'arte (atti a cura di Ferrari 2015). Parimenti importante, anche per la promozione degli studi sull'araldica nell'ambito della ricerca universitaria, è stata l'organizzazione di una mostra dedicata all'arte civica a Firenze intitolata *Dal Giglio al David* (Donato - Parenti 2013 e 2013b). Si ricordano quindi nel 2014 il convegno *Peintres et artistes heraldistes au Moyen Âge* (Hiltmann - Hablot 2018) e «Empresas – devises – badges» *um código emblemático europeu; 1350-1550* (Hablot - Metelo de Seixas c.s.); nel 2015 il convegno *Heraldry in the Medieval City: The Case of Italy in the European Context* (Hiltmann - Hablot c.s.); nel 2016 *Heraldry in Medieval and Early Modern State-Rooms* (Hiltmann - Metelo de Seixas 2018). Tra i saggi e le monografie più importanti in Italia: sulla Lombardia (Milani 2008, 19-85; Ferrari 2009; Ferrari - Milani 2013, 66-71; Ferrari 2014, 233-243; Ferrari 2015, 91-107; Ferrari 2019), sul Piemonte (Gentile 2004; Gentile 2008; Gentile 2017, 407-427), su Padova (Benucci 2010, 161-175; Benucci 2013a 81-117; Benucci 2013b, 421-447); su Lucca Seidel - Silva 2007. Si ricordano gli studi di Alessandro Savorelli sugli affreschi di Piero della Francesca (Savorelli 1999), sulle miniature del Codice Chigiano (Savorelli 2005). Fondamentale per gli studi sull'araldica civica, in collaborazione con Vieri Favini, il libro *Segni di Toscana* (Savorelli - Favini 2006); sull'araldica fiorentina (Savorelli 2013, 72-77; Savorelli 2016, 665-677; Savorelli 2017, c.s.; Savorelli 2017, 35-37) e sull'araldica e politica delle città medievali (Savorelli 2020 c.s., 215-244). Su Firenze mi permetto di rimandare anche ai miei studi dedicati a casi specifici: la *Madonna* giottesca al Bargello (Camelliti 2009, 111-124; Camelliti 2013b, scheda n. 7, 120-121) e la *Misericordia Domini del Bigallo* (Camelliti 2015c, 51-66). Tra le ricerche regionali, condotte quindi su un territorio molto vasto, ricordo il libro dedicato ai santi «vessilliferi» nelle Marche (Savorelli - Favini - Camelliti 2013) e sempre in questa regione, l'atlante storico degli stemmi comunali, *Le Marche sugli scudi* (Carassai 2015). Si segnalano ancora gli studi sulla Tavola Strozzi al Museo di Capodimonte a Napoli (Pane 2009) e sull'araldica angioina (de Mèrindol 2003); sugli affreschi della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (Semerano 2018, 405-433; Perrino 2013; Curzi 2013); sul soffitto della Sala dei Baroni di Palazzo Steri a Palermo (Travagliato 2006).

³ Weber 2011, 1-20, 52-56, 521. Savorelli (2020 c.s., 218) definisce le insegne araldiche «un fenomeno che lega iconologia e simbologia, per il medium della rappresentazione visiva di complessi d'aspirazione e d'idee morali, politiche e religiose, alla «storia delle mentalità» individuale e collettiva».

mente le fonti (stemmari, sepoltuari ecc.) e costituisce nel contempo una garanzia di maggiore oggettività nella descrizione degli stemmi⁴.

La «nouvelle héraldique» però si interessa soprattutto della funzione e del significato che il segno araldico assume all'interno del contesto a cui appartiene: per citare ancora Weber è l'araldica colta «in azione» nella propria «Lebenswelt» – nella sua «molteplice funzionalità», tra dimensione «pragmatico-strumentale» e «simbolica»⁵. L'araldica è, dunque, in prima istanza uno strumento utile per risalire all'ambito cronologico e di committenza del manufatto o dell'edificio su cui si trova uno stemma⁶. A questo livello semantico di base già descritto da Bartolo da Sassoferrato nel Trecento e che possiamo definire 'identificativo' del segno, è un «semplice, pratico e versatile sistema iconico di identificazione personale o collettiva»⁷. D'altra parte, le opere d'arte al pari di tutti gli altri oggetti contrassegnati da stemmi, compresi quelli di uso pratico e quotidiano (i tessuti e i vestiti, le ceramiche, gli apparati decorativi e funerari ...ecc.) sono fonti primarie dell'araldica perché ne documentano le modalità d'impiego: permettono, cioè, di verificarne l'applicazione reale⁸.

Questa ricerca, che ha trovato nello studio dell'araldica un fondamentale incentivo, ha richiesto tuttavia più livelli di approfondimento su diversi fronti. Al fine di reperire notizie pertinenti alle famiglie committenti o alle vicende conservative, di collezionismo e di restauro delle opere si è rivelata determinante la ricerca d'archivio che, com'è noto, con specifico riferimento alla committenza artistica, conosce a Pisa una tradizione consolidata e autorevole⁹. Sotto l'aspetto tecnico, per verificare le condizioni materiali dell'oggetto artistico (lo stato di conservazione, la presenza di eventuali integrazioni, ridipinture ecc.) è stato necessario accedere ai risultati di indagini (invasive e non) già condotte sulle opere da più istituti di ricerca o, in caso contrario, programmarle *ex novo* in sinergia con gli esperti di diagnostica e tecnologie applicate ai Beni Culturali. In particolare, in collaborazione con la Scuola Normale Superiore (2012) e più di recente con il Polo Museale della Toscana e l'ICCOM-CNR di Pisa (2019), sono state condotte indagini di carattere non invasivo (Imaging multispettrale; XRF = fluorescenza a raggi X) su almeno sette dipinti che presentavano elementi dubbi o maggiori problemi di interpretazione¹⁰.

La ricerca storico artistica ha richiesto però anche una osservazione delle opere da altri punti di vista. L'indagine iconografica si è rivelata, ad esempio, importantissima al fine di definire il contesto di provenienza, offrendo indicazioni molte volte cruciali per comprendere il significato dell'immagine. L'analisi formale ha permesso in più occasioni il corretto inquadramento cronologico di opere anche anonime sulla base degli elementi stilistici. A questo proposito è opportuno premettere che la qualità degli oggetti che sono stati presi in esame è molto diversa perché diversi sono gli artisti impegnati nella loro realizzazione. Le questioni di stile non

⁴ Si veda in proposito il sito del fondo noto come *Raccolta Ceramelli Papiani* che si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze <http://www.archiviostadofirenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Home>. Per un orientamento sullo studio dell'araldica si rinvia alla *Bibliografia Araldica* curata da Michel Popoff e Laura Cirri in appendice al volume *Arme Segrete* (Popoff - Cirri 2015, 313-318). Tra i testi di base oltre agli indispensabili lavori di Pastoureaux e, più recentemente di Laurent Hablot (2019), si ricordano quelli di Galbreath - De Vevey 1922; Zug Tucci 1978; Bascapé - Del Piazzo 1983; Popoff 1991; Di Montauto 1999; Oswald 2006. Di scarsa utilità, per quanto molto diffuso in Italia, il Santi Mazzini 2003. Sull'araldica pisana si veda Savorelli 2011, 11-30.

⁵ Weber 2011, 1-20, 52-56, 521.

⁶ Cavallar - Degenring - Kirshner 1994; Savorelli - Favini 2006, p. 8; Ceccarelli Lemut 2014, 45-94.

⁷ Savorelli 2015, p. 13. Su questo aspetto anche Savorelli 2018, p. 218.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Con specifico riferimento agli artisti pisani si ricordano qui gli studi fondamentali di Francesco Bonaini (1846), Leopoldo Tanfani Centofanti (1896), Igino Benvenuto Supino (1904) e in tempi più recenti, i due volumi di fonti pubblicati da Miria Fanucci Lovitch (1991, 1995).

¹⁰ Nel 2011, in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio (SABAP) di Pisa e Livorno, l'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Pisa e il Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica (DocStAr) della Scuola Normale Superiore, è stato studiato dipinto di Torino Vanni (*Madonna in trono e Santi patroni pisani*) oggi ricollocato nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (la chiesa, riaperta solo nell'aprile 2019, si trovava in quell'anno chiusa per restauri). Nel maggio e nell'ottobre 2019 in sinergia con l'Istituto di Chimica dei Composti OrganoMetallici (ICCOM) del CNR di Pisa e il Polo Museale della Toscana sono stati presi in esame sei dipinti oggi al Museo di San Matteo: la *Madonna* cosiddetta degli Orafi (inv. 1626) e un *Polittico* (inv. 1639) già attribuiti al così detto Maestro dell'*Universitas Aurificum* (ambito di Torino Vanni), una *Madonna* di Rossello di Iacopo Franchi (inv. 1696), una *Madonna* di Beato Angelico (inv. s.n.), il così detto *Crocifisso della Dogana* (inv. 1658) e il *Polittico della Crocifissione* di Cecco di Pietro (inv. 1602). Sfortunatamente, non è stato possibile esaminare la *Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque* perché il dipinto sarà oggetto di una campagna indagini tecniche preliminare al restauro.

incidono però in alcun modo sulla valutazione di questi manufatti per ciò che rappresentano e che vogliono significare, ovvero per il loro ‘potere’ di condizionare, influenzare, educare, istruire, esortare l’osservatore e suscitare emozioni e reazioni, nonché di manipolare la memoria e la realtà¹¹.

Il libro si articola in due sezioni. La prima parte è dedicata alla committenza privata, con specifico riferimento alle opere d’arte sacra realizzate a titolo di ringraziamento o «pro remedio animae» e destinate agli altari e alle cappelle di famiglia esistenti nelle chiese pisane. Attraverso lo studio di casi esemplari, vengono qui introdotti i principali problemi della ricerca araldica applicata all’arte: ovvero la presenza di stemmi originali ma dubbi, di stemmi non contestuali o contraffatti (con specifico riferimento al caso della cappella così detta Sardi-Campiglia nella chiesa di San Francesco), restaurati, ridipinti oppure dipinti ‘in stile’ (come nel caso della cappella Venerosi-Pesciolini, sempre in San Francesco). Siamo qui ancora a un livello iniziale della ricerca, volto alla necessaria identificazione delle famiglie committenti, a cui si arriva, quando possibile, seguendo indizi e tracce sicure. Il secondo capitolo è dedicato allo studio di due dipinti che fanno capo alla committenza artistica di famiglie pisane legate da vincoli di parentela, i del Testa e i da Caprona: il polittico di Cecco di Pietro proveniente dal monastero olivetano di Agnano, oggi a Palazzo Blu (post 1374) e il dossale di Getto di Iacopo, al Museo di San Matteo (firmato e datato 1391 stile pisano). Alla funzione identificativa dei committenti si aggiunge qui con maggiore evidenza il secondo e più importante aspetto, ovvero quello della corretta interpretazione del significato dell’immagine, possibile grazie alla valutazione degli elementi di carattere iconografico e alla ricostruzione delle vicende individuali o familiari che hanno determinato l’esecuzione dell’opera.

La seconda parte del volume è dedicata alla committenza civica. Nel primo capitolo, è evidenziato dapprima un nodo cruciale per gli studi su Pisa medievale, ovvero la perdita quasi totale delle fonti iconografiche e araldiche originali. In effetti ciò che resta della gloriosa Repubblica pisana non sono che «frammenti di un passato perduto» o, per meglio dire, intenzionalmente annientato a seguito della capitolazione della città in mani fiorentine, la prima volta nel 1406 e, a distanza di circa un secolo e con maggior forza, nel 1509, dopo la caduta della Seconda Repubblica, un periodo durante il quale Pisa riuscì ad affrancarsi dal giogo di Firenze grazie all’intervento di Carlo VIII di Francia (1494-1509). Queste trasformazioni ebbero un impatto devastante sulla città medievale che fu privata (unico caso in Toscana) dei suoi palazzi civici. La ricostruzione dell’identità civica pisana è qui condotta partendo dalle poche testimonianze esistenti e da ciò che è descritto o documentato nelle fonti. È quindi presentata una riflessione sull’uso nell’arte civica dei segni rappresentativi della città tra Due e Trecento: il gonfalone rosso del Comune, la croce bianca e pomata del Popolo, l’aquila imperiale e la Madonna, principale protettrice della città. È infine indagato il rapporto tra la città e la sfera pubblica del Sacro e vengono prese in considerazione le modalità di rappresentazione dei santi patroni, i protettori e i principali garanti della stabilità politica ed economica della città cristiana. Con specifico riferimento alla devozione civica dei santi, viene qui presentata l’opera forse più rilevante dal punto di vista iconografico e compositivo realizzata a Pisa nel secondo Trecento: la *Madonna con Bambino e i Santi Ranieri, Torpé e due beate*, oggi nella chiesa di San Paolo a Ripa d’Arno, firmata e datata da Turino Vanni (maggio 1397 stile pisano).

Il secondo capitolo di questa sezione ha come oggetto due dipinti che si distinguono per i contenuti espressamente politici, oggi custoditi entrambi al Museo di San Matteo. Il primo, noto come *Sant’Orsola che salva Pisa dalle acque*, è un dipinto celebrativo, realizzato con una precisa funzione di propaganda politica di cui indagheremo i risvolti. La salvezza di Pisa è infatti associata, come vedremo, all’ascesa politica di Iacopo d’Appiano, Capitano del Popolo di Pisa tra 1392 e 1399 attraverso la figura chiave di sant’Orsola¹². L’ostentazione araldica del committente è qui limitata agli stemmi che si trovano lungo la cornice, ma la natura pseudo-signorile del suo governo è rivelata dalla combinazione sul proprio stemma di entrambe le insegne civiche (il rosso pieno del Comune e la croce bianca del Popolo) e della sua arme privata.

¹¹ Tra gli studi più rilevanti sulla comunicazione attraverso le immagini: Ortalli 1979; Belting 1981; MacCormack 1981; Belting 1985; Ciociola 1987; Freedberg 1993; Cammarosano 1994; Sansterre - Schmitt 1998; Donato c.s.

¹² I risultati originali delle ricerche pertinenti a quattro opere di cui si parla in questo libro (il *Polittico di Agnano* di Cecco di Pietro, il dossale di Getto di Iacopo, la *Madonna e Santi pisani* di Turino Vanni, la *Sant’Orsola che salva Pisa dalle acque*) sono stati da me pubblicati negli ultimi anni (Camelliti 2010, 97-124; Ead. 2012, 39-58; Ead. 2013, 577-603; Ead. 2014, 30-44; Ead. 2015, 143-158).

L'ultimo dipinto preso in esame è il così detto *Crocifisso della Dogana*, un'opera segnata da una storia conservativa difficile che appartiene al periodo della prima dominazione fiorentina – una iscrizione scoperta in occasione di un restauro negli anni Novanta del secolo scorso, identifica infatti il committente con Giuliano Davanzati, capitano di Pisa per conto della Signoria nel 1437. La tavola si configura dunque come espressione di una committenza forestiera da parte di un funzionario della Dominante e, fino in tempi recenti, è stata al centro di un vivace dibattito da parte della critica storico-artistica con riferimento allo stile e alla datazione.

Segue infine la sezione Fonti e Documenti che deve essere considerata parte integrante del libro in quanto le novità che vengono presentate nei diversi capitoli sono esito di una approfondita ricerca d'archivio di cui vengono pubblicati qui i primi risultati. In particolare l'*Appendice A* pur senza alcuna pretesa di esaustività, costituisce il primo tentativo di una mappatura sistematica degli altari all'interno delle chiese pisane. Per i casi meglio documentati (la Cattedrale, la chiesa di San Francesco e la chiesa di Santa Caterina) è anche fornito il disegno in pianta con la segnalazione degli altari attuali e l'indicazione presunta di quelli non più esistenti. L'*Appendice B* consiste di un regesto documentario e della trascrizione di tre documenti (secoli XIV e XVII) che permettono di seguire le vicende della cappella Sardi-Campiglia nella chiesa di San Francesco (che vengono analizzate nel dettaglio nella Parte 1, cap. 1: *Stemmi contraffatti: la vicenda singolare dei Sardi-Campiglia*). L'*Appendice C* consta infine del regesto documentario e di un albero genealogico pertinente alle famiglie dei del Testa e dei da Caprona (con riferimento alla Parte 1, cap. 2: *Rituali dell'identità familiare*).



L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOUSAI.%20Laboratorio%20di%20archeologia%20e%20storia%20delle%20arti>



Pubblicazioni recenti

22. Vittoria Camelliti, *Artisti e committenti a Pisa XIII-XV secolo*, 2020, pp. 392.
21. M. Gilda Benedettini e Anna Maria Moretti Sgubini [a cura di], *Un grande santuario interetnico: Lucus Feroniae. Scavi 2000-2010*, 2019, 2 volumi, vol. I, pp. 304 - vol. II, pp. 672.
20. Elisa Marroni, *Il culto dei Dioscuri in Italia*, 2019, 2 volumi, vol. I, *Testimonianze*, pp. 224 - vol. II, *Caratteri e aspetti significativi del culto dall'età arcaica all'età tardo-repubblicana e imperiale*, pp. 208.
19. Matilde Stefanini, *Pieter Coecke Van Aelst un arazzo pisano e l'eredità della Granduchessa Vittoria*, 2019, pp. 96.
18. Camilla Manna, *Gli ex-voto dal "Santuario meridionale di Gravisca"*, 2019, pp. 160.
17. Andrea Di Miceli, Lucio Fiorini, *Le anfore da trasporto dal santuario greco di Gravisca*, 2019, pp. 192.
16. Mario Torelli, *Opuscula Etrusca 2010-2018*, 2019, pp. 352.
15. Mario Torelli, *Opuscula Romana 2010-2018*, 2019, pp. 328.
14. Mario Torelli, *Opuscula Graeca 2010-2018*, 2019, pp. 200.
13. Rachele Dubbini [a cura di], *I confini di Roma. Atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Ferrara, 31 maggio - 2 giugno 2018)*, 2019, pp. 276.
12. Maddalena Vaccaro, *Palinsesto e paradigma. La metamorfosi monumentale nella Salerno di Roberto il Guiscardo*, 2018, pp. 136.
11. Maria Anna De Lucia Brolli, *Riti e cerimonie per le dee nel Santuario di Monte Li Santi-Le Rote a Narce*, 2018, pp. 128.
10. *Archeologia a Massa Marittima. Giornata in ricordo di Giovannangelo Camporeale*. Massa Marittima, 24 settembre 2017, 2018, pp. 128.
9. Stefano Bruni e Marco Meli [a cura di], *La Firenze di Winckelmann*, 2018, pp. 240.
8. Stephan Steingraber [a cura di], *Cippi, Stele, Statue-Stele e Semata. Testimonianze in Etruria, nel mondo italico e in Magna Grecia dalla prima Età del Ferro fino all'Ellenismo*. Atti del Convegno internazionale, Sutri, Villa Savorelli, 24-25 aprile 2015, 2018, pp. 252.
7. Ilaria Romeo e Giandomenico De Tommaso [a cura di], *Archeologia Classica a Firenze. Atti della Giornata di Studi in memoria di Luigi Beschi*, 2017, pp. 128.
6. Diego Ronchi, *La Colonia di Circeii. Dal tardo arcaismo alla colonia di Cesare padre: santuari ed evidenze monumentali*, 2017, pp. 176.
5. Elisa Marroni, *Vasi attici a figure rosse da Tarquinia*, 2017, pp. 392.
4. Concetta Masseria, Elisa Marroni [a cura di], *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, 2017, pp. 478.
3. Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*, 2017, pp. 118.
2. Maria Luisa Marchi, Angelo Bottini, *Identità e conflitti tra Daunian e Lucania preromane*, a cura di Maria Luisa Marchi, 2016, pp. 112.
1. Elisa Marroni, Mario Torelli, *L'Obolo di Persefone. Immaginario e ritualità dei pinakes di Locri*, 2016, pp. 128.

