

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migaletto
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Elizabeth Dester

Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città. Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra

Come un diaframma, le mura di Volterra con le loro porte e le postierle hanno accompagnato fin dall'antichità le fasi di ampliamento e declino della città¹.

All'interno della vasta area delimitata dalla cerchia etrusca, che per molto tempo mantenne il suo ruolo difensivo, il Comune di Volterra, istituito nella seconda metà del XII secolo, diede avvio al rafforzamento e all'edificazione di nuove mura intorno al piccolo nucleo abitato sulla cima delle balze. Dai primi decenni del Duecento gli statuti documentano il graduale sviluppo della cinta muraria che, oltre a rispondere a esigenze amministrative, commerciali e militari, rappresentava uno strumento fondamentale per la costruzione dell'immagine dell'urbe². Tuttavia, il cambiamento del contesto storico e politico seguito alla morte di Federico II, con il quale Volterra si era schierata, la rivalse del partito guelfo guidato da Firenze, l'assedio e la sconfitta della città nel 1254 interruppero la fervente attività di fortificazione. Solo dopo la vittoria di Montaperti del 1260 e la riconquista della Toscana da parte dei sostenitori della corona imperiale, il Comune mise a punto un programma aggiornato, impose ai cittadini un dazio per il sostenimento delle spese e stipendiò quaranta maestri muratori fino al completamento del grande progetto che, nonostante l'assenza di precisi riferimenti archivistici, è sicuramente anteriore al 1284 quando l'abbazia di San Giusto è definita «extra moenia antiqua»³. In questi anni il perimetro fu ristretto e nel percorso, all'incrocio con due delle strade principali, furono costruite nuove porte urbiche che presero il nome delle rispettive contrade: la Porta di Sant'Agnolo o Fiorentina, e la Porta di Santo Stefano, designata inizialmente in questo modo per la vicinanza alla chiesa intitolata al protomartire cristiano e all'omonima fonte d'acqua⁴, e

¹ Le porte ancora oggi presenti lungo il perimetro della cinta medievale sono undici, alle quali devono esserne aggiunte quattro non più esistenti. I riferimenti bibliografici principali sulla storia delle mura sono: E. FIUMI, *Ricerche storiche sulle mura di Volterra*, "Rassegna volterrana", XVIII, 1947, pp. 25-93; A. FURIESI, *Gli insediamenti, il territorio ed il paesaggio*, in *Medioevo a Volterra. Architettura nell'antica Diocesi tra Duecento e Trecento*, a cura di Id., Ospedaletto 2003, pp. 23-33, in part. 28-31; G. CATENI, A. FURIESI, *La città di pietra. Mura etrusche e medievali di Volterra*, Ospedaletto 2005; A. FURIESI, *Storia urbanistica e architettonica*, in *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Ospedaletto 2006, pp. 25-34, in part. 32; V. BENVENUTI, M. PASQUINUCCI, *Le mura di Volterra e la poliorcetica antica*, "Rassegna Volterrana", XCIII, 2016, pp. 7-20; A. FURIESI, *Le mura di Volterra*, Pisa 2017.

² M. BACCI, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, 4 voll., Torino 2002, I, pp. 631-700, in part. 662-670. Sulle fonti riguardanti le porte urbiche: C. TROVINI, *Le porte urbiche nei trattati (XV-XVII secc.): antologia di testi*, "Roma moderna e contemporanea", XXII, 2014, 2, pp. 269-317.

³ FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 45.

⁴ Sulla chiesa e la fonte di Santo Stefano: A. FURIESI, *Volterra, fonte di Santo Stefano*, in *Medioevo a Volterra ... cit.*, p. 75; A. FURIESI, E. VERACINI, M.T. LAZZARINI, *Santo Stefano*, in *Chiese di Volterra*, 3 voll., a cura di U. Bavoni, P.G. Bocci, A. Furiesi, Pontedera 2008, III, pp. 68-81.



Fig. 1. Volterra, Porta di San Francesco

maggiormente nota, dopo l'insediamento dell'ordine mendicante in città, come Porta di San Francesco⁵. L'apertura, che per la sua posizione geografica rivolta verso nord ovest è stata definita anche Pisana, si presenta ancora oggi con un imponente arco a tutto sesto sormontato da tre merli squadrati, ed era in origine sovrastata da una torre adibita ad abitazione del custode⁶. Le sue pareti esterne sono prive di cornici o elementi scultorei, a eccezio-

ne della croce ghibellina in marmo bianco su campo nero, mentre sulla spalla destra interna è incisa la canna volterrana, corrispondente a 236,36 cm, adottata tra il 1260 e il 1266 nell'edilizia e per la misurazione dei panni⁷ (fig. 1).

Con le sue tre diverse denominazioni, la porta è ricordata nella guida alla città di Annibale Cinci del 1885 attraverso il racconto di un fatto macabro avvenuto dopo la sconfitta di Volterra nel 1472, quando il tamburino del Maramaldo, inviato per chiedere la resa, fu fatto impiccare con lo strumento al collo a uno dei tre merli da Francesco Ferrucci⁸. Nei primi decenni del Novecento, Corrado Ricci e Mario Battistini analizzarono la sua struttura architettonica, esaltandone la monumentalità, l'austerità e l'eleganza «libera da ornamenti» mentre Ezio

⁵ F.A. LESSI, E. VERACINI, *San Francesco*, in *Chiese di Volterra*, 3 voll., a cura di P.G. Bocci, F.A. Lessi, Firenze 2003, II, pp. 110-115. Per visualizzare l'area geografica è utile la tavola topografica della città raffigurata nel manoscritto Urb. Lat. 277, ff. 134v-135r conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁶ CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 144. La torre fu restaurata nel 1370 e venne distrutta durante l'assedio del 1530.

⁷ C. CACIAGLI, *Misure medievali volterrane: la canna, il braccio ghibellino nelle porte di Docciola e di S. Francesco*, "Rassegna volterrana", LXXIII-LXXIV, 1996-1997, pp. 83-105.

⁸ A. CINCI, *Guida di Volterra*, Volterra 1885, p. 107. La porta non è menzionata nelle guide successive: E. SOLAINI, B. DELLO SBARBA, L. GRAPPELLI, *Volterra*, Volterra 1901; *Nuova guida di Volterra*, Volterra 1912.

Solaini la indicò semplicemente come degna di nota⁹. Solo nel 1977 Umberto Giustarini scorse tra le incrostazioni dell'imbotte dell'arco alcune tracce degli antichi affreschi nascosti dagli strati di calce e dai depositi di sporco¹⁰. Il ritrovamento, documentato dalle fotografie di Dante Ghilli (fig. 2), fu subito segnalato alla Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara e qualche anno dopo Maria Teresa Lazzarini, a capo dei lavori di restauro, denunciò il cattivo stato di conservazione causato da un'infiltrazione d'acqua proveniente da una vasca sopra la volta. Insieme alla relazione, una fattura del 1982 riporta l'elenco delle operazioni svolte dalla ditta Benelli Caponi e C.: consolidamento dell'intonaco, fissaggio e pulitura del colore, rimozione delle sostanze calcaree e delle ridipinture, stuccatura delle lacune¹¹. Purtroppo l'intervento non fu risolutivo (fig. 3) e alla fine del 2017 si rese necessario un secondo restauro, eseguito da Cecilia Gabellieri, Cristina Ginesi, Cristiano Sabelli e Sandro Sirigatti, che ha restituito leggibilità all'opera riportando alla luce alcuni particolari della pittura originale, occultati dalle abbondanti stuccature o dallo strato di carbonato di calcio.



Fig. 2. *Santi*, dettaglio, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Dante Ghilli)



Fig. 3. *Santi*, dettaglio lato sinistro prima del restauro del 2017, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

⁹ C. RICCI, *Volterra*, Bergamo 1905, p. 66; M. BATTISTINI, *Volterra illustrata*, Volterra 1921, p. 15; A.E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida del Museo e della città di Volterra*, Volterra 1927, pp. 90, 110-111.

¹⁰ U. GIUSTARINI, *Gli affreschi di Porta S. Francesco*, "Volterra", XVI, 1977, 8, pp. 10-11.

¹¹ Ringrazio Cristina Ginesi per avermi fornito questo documento, le fotografie, le informazioni sullo stato di conservazione e sull'ultimo restauro eseguito.



Fig. 4. Decorazione dell'imbotte dell'arco, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

Nonostante alcune irrimediabili perdite del tessuto pittorico, volgendo lo sguardo all'insù, è oggi possibile osservare sulla volta un motivo decorativo composto da un cerchio circondato da altre sei forme circolari più piccole formanti una rota stilizzata su uno sfondo blu delimitato da semplici cornici costituite da una fascia rossa

compresa tra due linee bianche (fig. 4). In basso, sulla base d'imposta, sei figure aureolate a mezzo busto, tre a sinistra e tre a destra, sono disposte all'interno di un loggiato architettonico composto da edicole costruite su esili colonnine i cui capitelli sorreggono archi trilobati a tutto sesto sormontati da una cuspide contornata da profili a gattoni rampanti e ornata con un oculo centrale anch'esso trilobato.

A causa dello stato conservativo e della mancanza di attributi particolari, è difficile individuare con certezza i santi raffigurati, ma il contesto d'esecuzione dell'opera fornisce una sicura chiave di lettura per la formulazione di alcune ipotesi plausibili sulla loro identificazione¹² (figg. 5-6). Nella seconda metà del XIII secolo, infatti, le istituzioni, con l'intento di unire la *civitas* e l'*ecclesia*, definirono all'interno del panorama culturale volterrano quattro principali punti di riferimento devozionali: Maria Assunta, venerata presso la cattedrale, sant'Ottaviano, titolare della chiesa canonica cittadina, e i santi Giusto e Clemente, ai quali è dedicata l'abbazia extraurbana più antica. Risulta dunque molto interessante, e indubbiamente non casuale, la menzione degli stessi santi, con l'aggiunta di san Vittore, nel lodo tra le parti guelfa e ghibellina redatto nel dicembre del 1278 e la commissione a Tino di Camaino nel primo decennio del Trecento di quattro busti raffiguranti questi santi ormai consacrati come patroni di Volterra¹³. Pertanto, secondo una scelta iconografica con peculiari finalità pubbliche, in un punto nevralgico per il controllo dell'ingresso e la difesa dell'urbe, è verosimile pensare che ai lati di un'immagine scomparsa della *Madonna con il Bambino* dipinta nella parte frontale dell'apertura, siano disposti coloro cui era affidata la salvaguardia e la sicurezza della città.

¹² R. BAGEMIHL, *Some thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a little-known panel at Volterra*, "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, 795, pp. 413-426, in part. 421.

¹³ A. PUGLIA, *Dedicazioni e culto dei santi a Volterra nell'età precomunale e comunale tra istituzioni ecclesiastiche e civili*, in *Profili istituzionali della santità medioevale: culti importati, culti esportati e culti autoctoni nella Toscana occidentale e nella circolazione mediterranea ed europea*, a cura di C. Alzati, G. Rossetti, Pisa 2010, pp. 205-250, in part. 225-228. Sui rilievi: S. MARTINELLI, in *Il Museo diocesano d'arte sacra di Volterra*, a cura di U. Bavoni, A. Ducci, A. Muzzi, Ospedaletto 2018, pp. 142-145 cat. 29.

Sulla destra, verso la parte più interna dell'arco, è possibile identificare nella figura molto danneggiata di un vescovo con la mitria e il pastorale e in quella accanto del giovane sbarbato con la tunica diaconale e la mano alzata i fratelli san Giusto¹⁴ e san Clemente¹⁵, giunti in Toscana dall'Africa nel VI secolo durante le persecuzioni ariane insieme ad altri compagni, tra i quali Ottaviano¹⁶. Quest'ultimo può forse essere riconosciuto nel vecchio santo con i capelli e la barba grigi al centro del gruppo sul lato opposto. Solitamente ritratto come un eremita, egli non sembra però indossare il saio e non tiene in mano nessuno dei suoi tipici simboli, il modello della città di Volterra o le perle. Tuttavia è possibile riscontrare una certa somiglianza tra il suo

volto quasi del tutto integro e la fisionomia del sant'Ottaviano miniato nell'iniziale O (*Os justi meditabitur*) nel secondo volume del graduale diurno della cattedrale scritto entro il 28



Fig. 5. *Santi*, dettaglio lato sinistro, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

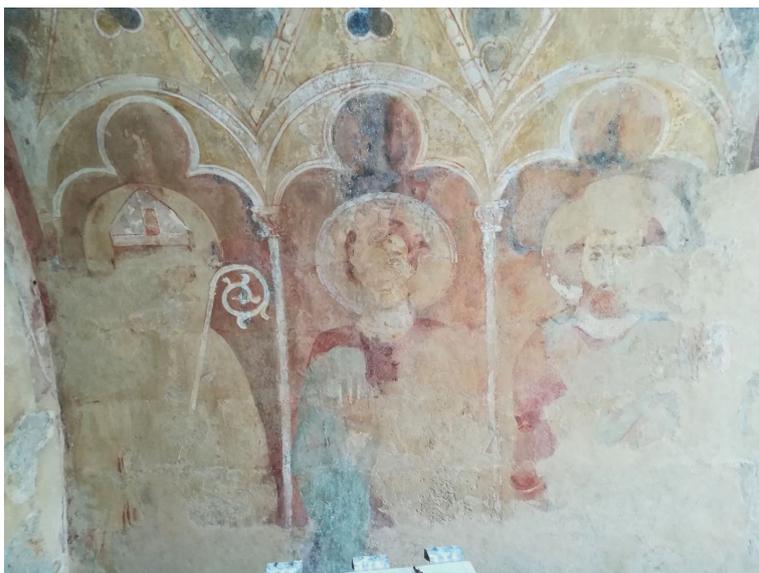


Fig. 6. *Santi*, dettaglio lato destro, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

¹⁴ G. KAFTAL, *Saints in Italian art. Iconography of the saints in Tuscan painting*, 4 voll., Firenze 1952, I, pp. 606-610 nr.179. La presenza del pastorale potrebbe suggerire l'identificazione con san Lino, nato a Volterra e scelto da san Pietro come suo successore, ma il suo culto si diffuse solo verso l'inizio del XVI secolo.

¹⁵ Ivi, p. 284 nr. 73. Un'alternativa, che però renderebbe incompleta la coppia formata da Giusto e Clemente, è che questa seconda figura sia santo Stefano, titolare della chiesa appena fuori le mura che dava il nome alla contrada e alla porta.

¹⁶ Ivi, p. 776 nr. 227.

febbraio 1299 (c. 114v)¹⁷. Al suo fianco, un secondo santo mitrato, con il piviale rosso ornato da motivi circolari e un libro nella sinistra, sembra richiamare nei gesti e nella decorazione della veste, la raffigurazione del vescovo Ugo, il fondatore dell'abbazia di San Galgano dipinto sulla tavola di ambito ducresco della Pinacoteca civica¹⁸. Infine, alle estremità, a chiusura delle brevi teorie di santi volterrani, sono presenti due figure il cui legame con la città sembra essere meno forte: sulla sinistra, il giovane imberbe in atto benedicente con il mantello rosso e il libro può essere san Giovanni evangelista mentre sulla destra la folta capigliatura castana, la barba e l'abbigliamento fanno pensare a un apostolo¹⁹.

Nel suo insieme la decorazione murale della Porta di San Francesco è una delle poche testimonianze pittoriche sopravvissute di ciò che viene prescritto negli statuti comunali a proposito dell'aspetto delle porte urbiche. Fin dall'antichità, infatti, alla funzione militare della cinta muraria si aggiunse un forte significato religioso e politico che trovò nella solidità dei concetti un segno di potenza e nella rappresentazione della Vergine e dei santi una valenza sacrale, esprimendo al tempo stesso la protezione della forza divina e la decorosa bellezza della città²⁰. Tra l'ultimo quarto del XIII e la prima metà del XIV secolo molte città, come Milano, Firenze, Todi, Orvieto, Perugia e Siena²¹, decisero di arricchire pittoricamente i propri ingressi e si preoccuparono della loro conservazione con appositi provvedimenti. Anche a Volterra, fin dal Duecento il Comune deliberò che su ogni apertura fosse presente una «*imagine Beate Virginis cum filio suo benedicto in braccio suo*»²² e, per garantire maggiore protezione ai dipinti, collocati all'aperto e dunque continuamente esposti all'azione delle intemperie, il 13 novembre 1293 pagò 20 soldi a Gherardo di Rustichello «*pro faciendo fieri unum porticum super*

¹⁷ A. DUCCI, in *Il Museo diocesano ... cit.*, pp. 60-63 cat. 2.

¹⁸ KAFTAL, *Saints in Italian art ... cit.*, p. 485 nr. 143. Sul dipinto: F. LESSI, in *La Pinacoteca di Volterra*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1989, pp. 81-82 cat. 6.

¹⁹ Lipotesi che si tratti di san Vittore, uno dei patroni citati nei documenti comunali, è ostacolata dal fatto che, secondo l'iconografia tradizionale, il santo è un giovane cavaliere con uno stendardo (KAFTAL, *Saints in Italian art ... cit.*, p. 1016 nr. 311).

²⁰ J. GARDNER, *An introduction to the iconography of the Medieval Italian city gate*, "Dumbarton Oaks Papers", XLI, 1987, pp. 199-213, in part. 210; BACCI, *Artisti ... cit.*, pp. 666-667.

²¹ La decorazione poteva essere scultorea come nella Porta all'Arco a Volterra, ornata con tre teste in pietra scura d'età etrusca, e a Milano: V. CAMELLITI, *Il 'progetto' per la decorazione scultorea delle porte urbiche di Milano (XIV secolo) in una prospettiva comparativa*, "Arte Lombarda", n.s. CLXXII, 2014, 3, pp. 30-44; L. TOSI, *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbiche di Milano: nuove ricerche e proposte*, "Arte Lombarda", n.s. CLXXII, 2014, 3, pp. 13-23; oppure pittorica. Per quest'ultima sono particolarmente significativi i casi di Perugia: S. NESSI, *Documenti sull'arte umbra*, "Commentari", XVIII, 1967, pp. 73-80; ID., *Documenti sull'arte umbra. Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, "Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria", LXXXV, 1988, pp. 107-155, in part. 135-136 nrr. 3-4, 141 nr. 20, 150 nr. 46; e Siena: G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 4 voll., Siena 1854, I, pp. 258-259 nr. 60; M. ISRAËLS, *Al cospetto della città. Sodoma a Porta Pispini e la tradizione pittorica delle porte urbiche di Siena, in L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*, atti del convegno internazionale di Siena (2003-2004), a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena 2008, pp. 367-384, in part. 369; EAD., *La decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia, di Porta Romana e di Porta Pispini a Siena, in Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2012, pp. 200-219, in part. 201-203. Sui provvedimenti conservativi è interessante la presenza del paragrafo «*De picturis manutenendis*» nello statuto del Comune di Todi del 1337: *Verso un museo della città*, catalogo della mostra, a cura di M. Bergamini, Todi 1981, p. 309.

²² FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 51.

picturas sancte Marie apud portam sancti Francisci»²³. Nello stesso anno la medesima somma fu versata a Chelino di Pugliese, Chele di Provenzale, Filiocto di Iocolo, Rustichino di Angeli, Ciuccio di Neri e Giuntino di Ignazio per eseguire l'operazione presso le altre porte²⁴. Da sottolineare è l'utilizzo specifico di *porticum*²⁵, traducibile come loggia o tettoia, che, seguito dal sinonimo *trasanda*²⁶, si ritrova nello statuto del Comune di Perugia del 1279²⁷, in cui si raccomanda di costruire o riparare la struttura addossata al lato interno di un varco. Lo stesso significato è attribuito alla parola in un documento del 1348 per l'allogagione a Benci di Cione, maestro di pietra e di legname, dell'edificazione di una cappella per le monache di Santa Maria del Fiore di Fiesole per la cui porta era prevista la costruzione di un «porticus sive tettus» ligneo²⁸. Questa precisazione lessicale definisce in modo chiaro la natura dell'incarico affidato a Gherardo di Rustichello che, diversamente da quanto scritto da Cecilia Guelfi²⁹, non riguardò le superfici policrome ma un'opera di muratura e carpenteria, costituendo un importante termine *ante quem* per la conclusione del dipinto, databile all'inizio dell'ultimo decennio del Duecento.

Altri documenti più tardi testimoniano un intervento pittorico sulle Porte di San Marco e di Santo Stefano nel 1355 da parte di Tommasino da Pesaro e Duccio di Monteverdi, la cui attività è nota solo sulla carta³⁰. Il nome del primo compare altre volte legato a lavori eseguiti nel Palazzo dei Priori e al lascito testamentario di Galgano fu Giovanni di Tile dei Baldinotti del 1348 per l'esecuzione di un'opera nella chiesa di Gello³¹. Questi dati attestano la sua presenza a Volterra intorno alla metà del XIV secolo ma non forniscono precise indicazioni riguardo il suo ruolo nel lavoro alla Porta di San Francesco che può forse rientrare in quel compito di costante manutenzione prescritto dal Comune ancora nel secondo decennio del Quattrocento.

²³ Archivio Storico Comunale di Volterra, filza A, nera 1, libro 4, c. 20r.

²⁴ M. BATTISTINI, *Memorie storiche volterrane*, Volterra 1922, p. 89; FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 45; CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 142.

²⁵ F. CALONGHI, *porticus*, in *Dizionario della lingua latina*, 2 voll., Torino 1954, I, p. 2107. Il significato del termine varia in base al contesto d'uso; tralasciando l'ambito religioso, filosofico e teatrale, la parola indica la galleria o tettoia che riparava i soldati durante lo svolgimento dei lavori di fortificazione.

²⁶ *Trasanda* (o *trasanna*) deriva dal verbo latino *transire* (andare, passare attraverso): A. BOCCHI, *Il glossario di Cristiano da Camerino*, 2 voll., Pisa 2012, II, p. 871; V. Ricotta, *trasanda*, in *Tesoro della lingua italiana delle origini*, 2014 <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (novembre 2023). Per le diverse varianti grafiche e sfumature semantiche della parola: M. ALINEI, *Il lat. transenna alla luce dei continuatori romanzi di *transianda* <https://www.academia.edu/12186496/Il_lat_TRANSENNA_alla_luce_dei_continuatori_romanzi_di_TRANSIENDA> (novembre 2023).

²⁷ *Statuto del comune di Perugia del 1279*, a cura di S. Caprioli, 2 voll., Perugia 1996, I, p. 402 nr. 447.

²⁸ G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze 1901, pp. 43-46 nr. 64, in part. 46.

²⁹ C. GUELF, *Porta San Francesco*, in *Dizionario di Volterra*, a cura di L. Lagorio, 3 voll., Ospedaletto 1997, II, pp. 524-525. Il ruolo di Gherardo di Rustichello è correttamente individuato in CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 142.

³⁰ M. BATTISTINI, *Tommasino da Bologna e Duccio da Monteverdi, pittori, a Volterra nel 1355*, "L'Archiginnasio", XIV, 1919, p. 182; ID., *Memorie ... cit.*, pp. 90-91.

³¹ BATTISTINI, *Memorie ... cit.*, p. 93.



Fig. 7. Transetto settentrionale, parete ovest, Assisi, Basilica superiore di San Francesco

L'autore della decorazione dell'arco interno della Porta di San Francesco è tuttora sconosciuto. Al momento della riscoperta, osservando l'impostazione architettonica e la tecnica pittorica dei pochi frammenti visibili, Umberto Giustarini suggerì una datazione all'inizio del Trecento³². In seguito, nessuno sembrò interessarsi alla paternità degli affreschi fino al 1999

quando Rolf Bagemihl gli dedicò un piccolo spazio in margine a un articolo su Grifo di Tancredi³³. Passando in rassegna le opere che avrebbero potuto influenzare questo pittore e il suo compagno fiorentino Filippo di Jacopo durante il loro soggiorno volterrano, egli si soffermò sulla decorazione della porta urbica, riportando anche i commenti orali informali espressi all'inizio degli anni Novanta del Novecento da Mina Gregori e da Daniele Benati che la riconducevano rispettivamente al Maestro Oltremontano e a Memmo di Filippuccio³⁴. Lo studioso, facendo una rapida analisi dell'opera, mantenne l'indicazione generica di pittore toscano e sottolineò il carattere gotico delle architetture dipinte aggiornato sul linguaggio francese importato ed esibito nel grande cantiere di Assisi, molto evidente nel confronto con il baldacchino e il trono papale della Basilica superiore di San Francesco che presentano lo stesso profilo triangolare gattonato delle edicole affrescate a Volterra. Egli inoltre interpretò l'esecuzione un po' grossolana e la resa dei lineamenti delle figure con pennellate chiare sulla linea delle palpebre come l'influenza (più difficilmente intuibile) delle prime opere di Memmo di Filippuccio.

A queste annotazioni è possibile aggiungere alcune ulteriori osservazioni che confermano la conoscenza e la vicinanza alle soluzioni espressive assisiati e danno qualche nuovo spunto di riflessione sul legame con Pisa³⁵, cercando di tracciare un profilo più definito dell'autore

³² GIUSTARINI, *Gli affreschi ... cit.*, p. 11.

³³ BAGEMIHl, *Some thoughts ... cit.*, p. 421. Sul Maestro di San Gaggio identificato da Miklós Boskovits con Grifo di Tancredi: A. TARTUFERI, *Grifo di Tancredi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002, pp. 397-399. Nel 1271 l'artista e Filippo di Jacopo affittarono una bottega per un anno a Volterra, probabilmente per eseguire la decorazione del ciborio e degli affreschi nell'abside del Duomo. Sulla base di questo dato Bagemihl gli ha attribuito l'anconetta conservata presso la Pinacoteca e Museo civico di Volterra, il cui linguaggio non è sicuramente riconoscibile nelle pitture della Porta di San Francesco.

³⁴ BAGEMIHl, *Some thoughts ... cit.*, p. 426 nota 28.

³⁵ Per una panoramica generale sulla pittura a Pisa tra XIII e XIV secolo: E. CARLI, *Pittura medievale pisana*, Mi-

della decorazione della Porta di San Francesco e inserirlo nel ricchissimo panorama storico artistico della seconda metà del XIII secolo. La decorazione geometrica a rote al centro della volta richiama, come già scritto in passato, i maestosi ornamenti architettonici d'Oltralpe presenti nelle grandi cattedrali, simili a quelli della Sainte Chapelle, lungo la navata della cattedrale di Saint

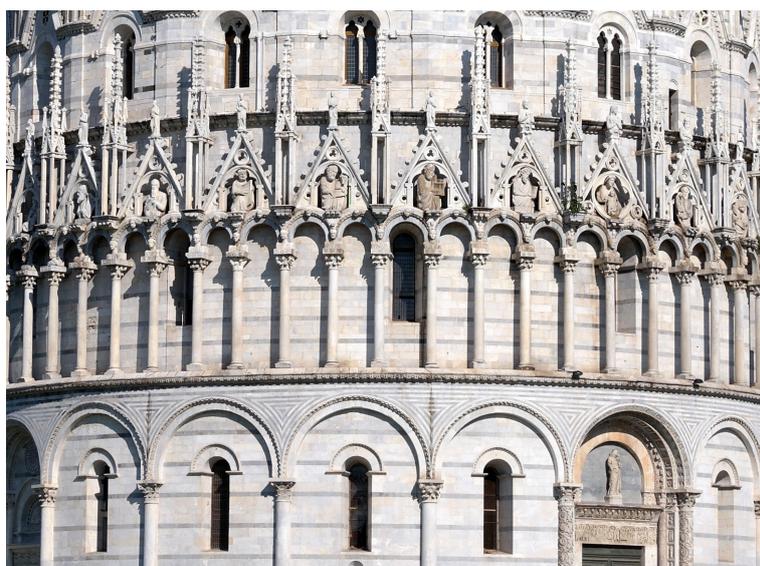


Fig. 8. Galleria con coronamento, secondo ordine, Pisa, Battistero

Denis e al di sopra delle due eleganti bifore nella testata del transetto settentrionale della Basilica superiore di Assisi. Qui, lungo la parete occidentale, sul lato sinistro, grazie a una misurata commistione artistica tra seconda e terza dimensione, il Maestro Oltremontano ha dato vita a un porticato formato da edicole cuspidate entro le quali santi e profeti emergono a figura intera sul muro leggermente arretrato³⁶ (fig. 7). Ispirandosi a questo modello, l'autore delle pitture della porta volterrana sembra addolcire i contorni allungati degli archi acuti che, perdendo in parte la loro connotazione gotica, si trasformano in archi a tutto sesto, come già era avvenuto nel coronamento della galleria del secondo ordine del Battistero di Pisa (fig. 8), ideato alla fine degli anni Settanta del Duecento da Nicola Pisano che si servì degli stessi archetti trilobati anche nel pulpito collocato dentro l'edificio. All'esterno trenta timpani sono alternati ad altrettanti pinnacoli e poggiano ognuno su una coppia di arcatelle mentre lo spazio al loro interno è destinato a ospitare il busto di un personaggio sacro, in una cornice dove il perfetto incastro di forme geometriche deriva ancora una volta dal lessico oltremontano³⁷. Questo schema ricalca perfettamente il disegno della struttura dipinta dall'artista della Porta di San Francesco che, a pochissimi anni di distanza, appare molto aggiornato sulle principali tendenze stilistiche del tempo. Non tutti i suoi santi, a differenza della di poco successiva serie

lano 1958; M. BURRESI, L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Ospedaletto 2002; *Affreschi medievali a Pisa*, a cura di M. Burresi, A. Caleca, C. Bozzoli, Ospedaletto 2003; *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa, a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto 2005; L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 27-44.

³⁶ M. BAGNOLI, *San Francesco in Assisi. Gli affreschi del transetto nord della Basilica Superiore*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 195-206; A. CADEI, *I pittori gotici del Transetto settentrionale*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P.P. Magro, Assisi 2001, pp. 191-230.

³⁷ A. CALECA, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991, pp. 117-121.



Fig. 9. *San Ottaviano* (?), dettaglio, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

propriamente plastica, egli cerca di dare consistenza ai corpi mentre i panneggi cadono a larghe pieghe intorno alle braccia. Per quanto riguarda invece la resa dei tratti fisionomici, le sopracciglia definite da una linea arcuata che scende a tracciare il profilo a punta del naso, gli occhi a semicerchio allungato incorniciati dalle ombre che segnano l'arcata sopraccigliare e la parte inferiore delle orbite, e la bocca abbastanza piccola e tondeggiante ben visibili nel volto del santo più anziano a sinistra (fig. 9), così come la forma ovale del viso del giovane santo sulla destra sembrano echeggiare la pittura pisana della seconda metà del Duecento. In particolare un punto di riferimento che può aiutare a circoscrivere l'ambito in cui l'anonimo artista operò può essere rappresentato dalla *Madonna con il Bambino* riscoperta nel 1957 sotto uno stemma mediceo sull'arcone centrale del Duomo di Pisa (fig. 10) riconducibile agli esordi del Maestro di San Torpè attivo tra il 1290 e il 1330 circa³⁹. Sebbene il confronto con

di pontefici che Deodato Orlandi inserisce illusionisticamente tra le arcate di un loggiato nel primo ordine della navata centrale di San Piero a Grado a Pisa³⁸, sono raffigurati in una ieratica posizione frontale; anche se piuttosto rigidi nel piegare il braccio sinistro per compiere il gesto benedicente, infatti, i busti delle prime due figure a sinistra sono ruotati di tre quarti verso l'immagine della Vergine non più conservata. In generale, attraverso la costruzione dei volumi, pur non

³⁸ S. SODI, *La Basilica di San Piero a Grado*, Ospedaletto 2000, pp. 35-38; S. SODI, M. BURRESI, *La Basilica di San Piero a Grado*, Pisa 2010.

³⁹ Per la ricostruzione del corpus del pittore: E. SANDBERG-VAVALÀ, *Some Partial Reconstructions-II*, "The Burlington Magazine", LXXI, 1937, 416, pp. 234-235; R. LONGHI, *Qualità del 'Maestro di San Torpè'*, "Paragone", XIII, 1962, 153, pp. 10-15; P.P. DONATI, *Aggiunte al Maestro di San Torpè*, "Commentari", XIX, 1968, 4, pp. 245-252; A. CALECA, *Maestro di San Torpè*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, II, p. 630; C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, "Paragone", XLVII, 1996, 5/7, pp. 19-47; A. DE MARCHI, in G. Sarti, *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, Londra 1998, pp. 20-29 cat. 2; L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San*

le sue opere successive, databili ai primi decenni del XIV secolo, come le tavole in origine facenti parte di un polittico raffiguranti *San Giovanni evangelista* e *San Matteo* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁴⁰ o un *Santo diacono* di ubicazione sconosciuta⁴¹, non mostri somiglianze stringenti a causa di un'evidente adesione al linguaggio di Duccio con un segno più sottile e calligrafico assente nelle pitture volterrane, è possibile sottolineare una caratteristica comune nello stile dei due pittori. Entrambi, infatti, conoscono molto bene il cantiere di Assisi⁴² pur mantenendo un legame con la tradizione e utilizzando certi elementi che, sotto alcuni aspetti, li fanno apparire arcaici. Ciò avviene per esempio nella decorazione a motivi circolari del piviale del santo vescovo sul lato sinistro della porta e in quella di un dipinto con soggetto analogo attribuito da Federico Zeri al Maestro di San Torpè presentato a un'asta Sotheby's a New York nel 1996, che recuperano un tema ornamentale visibile nel dossale con *San Nicola e storie della sua vita* conservato nella prepositura di San Verano a Peccioli⁴³. Pur non riuscendo a dargli un nome, l'autore della Porta di San Francesco può dunque essere considerato un maestro la cui formazione culturale e artistica si svolse sullo sfondo del territorio pisano, dove lavorò nell'ultimo quarto del Duecento.



Fig. 10. Maestro di San Torpè, *Madonna con il Bambino*, Pisa, Duomo

Torpè a Providence, "Predella", XXVII, 2010, pp. 85-96.

⁴⁰ E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, p. 47 cat. 39.

⁴¹ L'attribuzione è scritta da Federico Zeri sul verso della fotografia conservata presso la fototeca della Fondazione Zeri.

⁴² L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, ried. Milano 2004, p. 229. Lo studioso ha ipotizzato che l'artista possa aver iniziato a lavorare come aiutante di Cimabue in questo cantiere.

⁴³ L. CARLETTI, in *Volterra d'oro ... cit.*, pp. 91-92 cat. 32.