

Predella journal of visual arts, n°48, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La tavola della Madonna di “sotto gli Organi” nella cattedrale di Pisa: nuove riflessioni e alcuni documenti inediti

Thanks to the discovery of some unpublished documents kept in the Archivio Capitolare of Pisa and in the Evelyn Sandberg Vavalà photographic collection, the article aims at pointing out new aspects on the so called Madonna di “sotto gli Organi” (a name due to its original location on a column near the great organ of the cathedral of Pisa). Of uncertain origins, the Madonna is a XIII century painted panel depicting the Virgin and Child on whose datation and provenance critics still debate. Reconsidering the history of this Madonna, the paper sheds new light on the restoration carried out by the Pisan painter Giovanni Battista Tempesti at the end of the eighteenth century.

Nella seconda metà del Settecento, a seguito della politica riformatrice del Granduca Pietro Leopoldo e nel corso di quell'ampio dibattito religioso conosciuto, nell'ambito degli studi ecclesiastici con il termine di giansenismo, dal nome del suo fautore principale, l'autorevole vescovo belga Cornelius Jansen, meglio noto come Giansenio, anche la città di Pisa fu coinvolta nell'opera di rinnovamento voluta dal Granduca, così come era accaduto per altre diocesi toscane, Prato e Pistoia *in primis*, in quanto soggette, dal 24 giugno del 1780, all'episcopato di Scipione de' Ricci¹, personalità fondamentale per lo sviluppo e l'affermazione del rigorismo di sapore giansenista in Toscana, nonché basilare sostegno all'attività di riorganizzazione religiosa richiesta da Pietro Leopoldo.

Intento di quest'ultimo, com'è noto, era quello di perseguire e di attuare alcuni precetti di riforma ecclesiastica, che mirassero a una religiosità più pura e più rispondente alla sensibilità acquisita con il progresso dei “Lumi”. Si trattava, d'altronde, di quegli stessi dettami che poi sarebbero confluiti dapprima nella stesura dei *Cinquantasette punti di riforma ecclesiastica* e, in seguito, discussi nel sinodo dei vescovi, svoltosi a Pistoia dal 18 al 28 settembre del 1786².

Tra i diversi fulcri dell'opera riformatrice leopoldina vi furono anche quelli che si espressero, in modo particolare, nei confronti delle manifestazioni religiose, del culto dei santi e delle immagini velate, particolarmente diffusi in Toscana.

La grande contrarietà, rispetto a ogni manifestazione religiosa che fosse «irragionevole e sproporzionata», agli «eccessi devozionali» del culto dei santi o alla «superstiziosa venerazione» delle immagini velate, derivava da quella convinzione che, anziché suscitare nel popolo una sincera formula di preghiera, potessero essere, esse stesse, oggetto di un culto intriso più di superstizioni che di fede, affondando così le proprie radici in quei concetti espressi, già sullo scorcio

del Seicento e agli inizi del secolo successivo, negli scritti di autorevole valore di Lodovico Antonio Muratori³.

Tali considerazioni avevano preso avvio, in particolar modo, nel corso di quella *Disquisitio de reliquis*, nata durante quell'accesa discussione erudita tra Jean Mabillon, Daniel Papenbroeck e Muratori stesso, a seguito del rinvenimento, da parte proprio dello storico francese, di un papiro, contenente l'elenco delle reliquie donate da papa Gregorio Magno alla regina Teodolinda.

Questa circostanza aveva fornito, tra le altre cose, anche l'occasione per lo stesso Muratori di addentrarsi non solo in quello che avrebbe rappresentato un problema estremamente dibattuto e assai vivo in quell'epoca, vale a dire l'autenticità delle reliquie dei martiri e, dunque, la validità di questo culto assai diffuso e incoraggiato a Roma⁴, ma anche di porre le basi ad alcune di quelle convinzioni che, seguendo una parabola lunga e articolata, partendo dalle linee fondamentali, espresse sin dai suoi scritti giovanili, si erano andate precisando, nel corso degli anni, attraverso esperienze di vita, dialogo con i contemporanei, ascolto e approfondimento del passato, nel trattato *Della regolata divozione de' cristiani* da lui scritto e pubblicato nel 1747.

Al suo interno, l'autore indicava i tratti di una riforma profonda della Chiesa, che avrebbe dovuto trovare in sé stessa la forza di un rinnovamento, non tanto nelle sue strutture, di cui il Muratori era rispettosissimo, ma nel suo porsi come proposta ragionevole di fede e come luogo di elevazione morale e culturale del popolo⁵.

Molti dei motivi "muratoriani", quali la lotta alla superstizione o la presa di distanza dalle devozioni, furono recepiti e fatti propri, anche in Toscana, dallo stesso Scipione de' Ricci e dal sinodo pisoiense e applicati, nel corso della sua azione riformatrice, da Pietro Leopoldo⁶.

In un tale contesto storico e religioso è da inserire, quasi certamente, la notte tra il 9 e il 10 dicembre 1789, la decisione di rendere visibile una tavola dipinta, veneratissima nella città di Pisa e nella sua intera diocesi, conosciuta, sulla base della sua originaria ubicazione nei pressi del grande organo della cattedrale, con l'appellativo di Madonna di "sotto gli Organi"⁷.

Dietro precise disposizioni dettate proprio dal Granduca, ottemperando a quanto stabilito nel ventottesimo dei *Cinquantasette punti di riforma ecclesiastica*, relativo allo scoprimento permanente delle immagini sacre fino ad allora velate⁸, l'allora arcivescovo di Pisa, Angiolo Franceschi, sebbene deciso avversario del giansenismo "ricciano" si trovò, in quella circostanza, a dover far prevalere, come di sua abitudine, l'interesse nel conservare il buon ordine pubblico⁹.

La segretezza che contraddistinse e accompagnò lo scoprimento di questo dipinto ben si inseriva in quel clima di tensione che caratterizzò, non solo Pisa,

ma anche altre diocesi toscane, durante il periodo intercorso tra il sinodo pistoiese e la partenza del Granduca per Vienna. Il timore principale era rappresentato dalla constatazione che, anche in città, si potesse assistere, nel desiderio di difesa di ogni forma di religiosità tradizionale, a un episodio di ribellione, simile a quello che, la notte tra il 20 e il 21 maggio 1787, aveva attraversato la città di Prato.

In quella occasione, il sospetto per una presunta distruzione dell'altare dedicato al Sacro Cingolo aveva condotto infatti la folla ad entrare in duomo e a smantellare, fino a distruggere, la cattedra vescovile, simbolo per eccellenza del potere episcopale¹⁰.

Tale preoccupazione, in realtà, non risultò poi essere infondata, visto che nel giugno del 1790, quando al governo di Pietro Leopoldo subentrò quello del Consiglio di Reggenza, quest'ultimo, a seguito dei moti scoppiati pochi mesi prima in quelle città, quali Pistoia e nuovamente Prato, dove il riformismo religioso aveva cercato di incidere con maggiore efficacia, fu in qualche modo costretto ad autorizzare gli arcivescovi di Firenze, Pisa e Siena, a rimettere in vigore tutte le pratiche di culto esteriore, tra le quali rientrava, ovviamente, anche il ricoprimento delle immagini velate¹¹.

D'altra parte, a far temere una simile azione contribuiva, accanto alle motivazioni di carattere prettamente religioso, anche quell'aurea di superstizione che, come accadeva per altre effigi sacre, si ricollegava, nello specifico a Pisa, a un episodio, avvenuto nel secolo precedente, ma che doveva essere ancora molto vivo nella mente dei suoi abitanti.

Agli inizi del Seicento, infatti, così come si apprende dalla lettura degli scritti di Paolo Tronci¹² e, successivamente, di Ottavio Angelo D'Abramo¹³, un presunto e temerario atto di scoprimento della tavola, operato per volontà dell'allora arcivescovo, Carlo Antonio Dal Pozzo, assieme ai canonici Domenico Sabini e Camillo Ciurini e a uno scalpellino, si era trasformato in una serie di veri e propri eventi sfortunati per coloro che vi avevano partecipato. E così se lo stesso Arcivescovo era morto in circostanze alquanto misteriose pochi mesi dopo nella tenuta medicea di Serravezza, non migliore sorte era toccata al Sabini, morto suicida, al Ciurini, che lo aveva seguito poco dopo aver vissuto gli ultimi anni in miseria, o allo stesso scalpellino, il quale, si narrava, fosse diventato cieco¹⁴.

Il desiderio di tale scoprimento, dovuto a un impellente ordine del Granduca, non si dimostrava essere, quindi, privo di possibili conseguenze, data la volontà di voler vedere un'immagine miracolosa senza i veli e le mantelline che da secoli la occultavano.

Non si conoscono, con certezza, le origini della tavola (fig. 1). Essa è modellata sulla tipologia della *Panayia dexià* o *Vergine Dexiocratousa*, raffigurante la

Madonna dipinta dal busto in su, posta di tre quarti e con il capo leggermente inclinato; sul lato destro trattiene il Bambino, colto nel gesto di benedire con il braccio destro e di tenere, con il sinistro, un libro aperto in cui è riportato, in greco, un passo del Vangelo di Giovanni (VIII, 12)¹⁵.

Anticamente appesa su una colonna¹⁶, nelle immediate vicinanze del coro e al di sotto del grande organo della cattedrale, l'opera, solo successivamente, a seguito dei danni provocati dall'incendio, che devastò il duomo, nella notte tra il 24 e il 25 ottobre del 1595, fu traslata all'interno del nuovo altare a lei dedicato, finanziato dal canonico Domenico Sabini¹⁷.

Le stesse fonti antiche, relative alle origini del dipinto, non sono dirimenti in tal senso e indicano semplicemente come luogo di provenienza il castello di Lombrici, nei pressi di Camaiore, nella cui chiesa l'immagine sarebbe stata tenuta in grandissima venerazione e da dove, nel 1225, a seguito degli scontri tra Lucchesi e Pisani, sarebbe stata presa, nottetempo, da questi ultimi, certi ormai della distruzione del castello, e portata a Pisa, in cattedrale¹⁸.

Tale leggenda viene riportata, difatti, già a partire dalla *Historia della terra di Camajore et suoj contorni* – che costituisce, allo stato attuale delle conoscenze, la più antica testimonianza in merito all'arrivo della tavola a Pisa – compilata, tra il 1528 e il 1530, dal cronista camaiorese Bianco Bianchi¹⁹, nelle *Historie ecclesiastiche della città di Pisa*, stilate da Tommaso Nervi nel 1626 [anno pisano]²⁰ e ancora all'interno delle *Croniche di Pisa* di Jacopo Arrosti, risalenti al 1654²¹, e negli *Annales ab origine lucensis urbis* redatti, tra il 1671 e il 1685, da Padre Bartolomeo Beverini²².

Questa credenza, sebbene costituisse la versione più accreditata, non fu la sola ad affermarsi in città, dove altri autori, come il naturalista e poligrafo Giovanni Targioni Tozzetti, durante la seconda metà del Settecento, all'interno delle sue *Relazioni*, individuò, nella chiesa della città di Luni, il luogo di provenienza della tavola, dove sarebbe stata messa in salvo dalle incursioni dei Saraceni da parte di una fanciulla, che l'avrebbe portata, per preservarla dalle scorribande dei nemici, proprio in città²³.

Ciò che stupisce, e che diverrà una consuetudine anche all'interno di quelle descrizioni successive che possono essere considerate, a pieno titolo, come le prime vere e proprie guide della città – quali la *Guida pel passeggiere dilettante* del Titi²⁴ o il *Forestiere erudito* di Giovacchino Cambiagi²⁴ – è la totale assenza di riferimenti di carattere stilistico o di valore storico-artistico riconosciuto all'opera, tanto è vero che, all'interno di questi ultimi scritti, la tavola sarà addirittura erroneamente indicata come scolpita, piuttosto che dipinta.

Certo è che, all'epoca, la circostanza che riconosceva all'immagine un forte impatto dal punto di vista devozionale, così come il fatto di essere velata da una serie di varie mantelline²⁵, che la rendevano di fatto invisibile ad occhio umano,

dovettero contribuire non poco alla trascuratezza che, almeno per quanto riguarda gli aspetti di carattere storico-artistico, dovette riguardare questa opera.

La situazione parve cambiare soltanto con la seconda metà del Settecento, quando il nobile erudito pisano Alessandro Da Morrona, autore della celebre *Pisa illustrata nelle arti del Disegno*, nella prima edizione del 1792, dopo aver visionato la sacra immagine, esposta in duomo, e seguendo con risolutezza quei presupposti, che avrebbero rappresentato il filo conduttore dell'intera sua opera scritta – vale a dire un riesame diretto, visivo, di edifici, sculture e antichi dipinti, che gli consentissero di tracciare e di definire nei «caratteri dello stile» una scuola pisana e una storia dell'arte pisana dopo il Mille e almeno fino al secolo XV²⁶ – decise di analizzarne gli aspetti stilistici peculiari, fornendone e riconoscendone, così, un valore artistico. Il suo atteggiamento ben si collocava, tra le altre cose, in un'epoca in cui lo studio e la conoscenza della produzione artistica medievale pisana cominciavano a essere oggetto di analisi approfondita non solo in patria, attraverso le stesse sue opere, quelle di Ranieri Tempesti o di Sebastiano Ciampi, ma anche fuori, a cominciare dai toni elogiativi con i quali ne parlava, ad esempio, Padre Guglielmo della Valle, all'interno delle sue *Lettere Sanesi*²⁶.

Prima di descrivere puntualmente l'immagine, il Da Morrona si soffermava a citare le possibili origini della tavola, avallando l'ipotesi di una sua possibile origine dal castello di Lombrici, così come desunto dagli scritti di Jacopo Arrosti e di Padre Bartolomeo Beverini – questi ultimi, all'epoca, ancora inediti e conservati all'interno della biblioteca del convento di Santa Maria in Corte Landini a Lucca, dove egli aveva vissuto, sin dal 1653, in qualità di lettore di retorica²⁷.

Sebbene l'erudito pisano citasse quale suo informatore il «decano Zucchetti», dizione con la quale si andava comunemente a indicare Sebastiano Girolamo Zucchetti, canonico decano della cattedrale, un insieme di lettere, finora inedite, conservate presso l'Archivio Storico Diocesano di Pisa, seppure frutto di una corrispondenza lacunosa, ci permettono di stabilire non solo a chi si debba attribuire il merito di aver rintracciato, all'interno dello scritto del Beverini, il riferimento alla Madonna di "sotto gli Organi", ma anche di individuare nella figura del balì Giuseppe Zucchetti, fratello maggiore di Sebastiano, il reale intestatario delle missive e, dunque, il primo detentore delle informazioni riportate poi scrupolosamente dal Da Morrona.

Quest'ultimo, priore e poi gonfaloniere a Pisa, era stato più volte membro di deputazioni per la committenza di opere pittoriche per il duomo e la chiesa di San Matteo²⁸, mentre suo fratello Sebastiano, il cui interessamento collezionistico è ormai, sulla base di studi recenti, concordemente riconosciuto dalla critica²⁹, alternava l'attività di studio alla vocazione collezionistica per gli antichi maestri³⁰.

All'interno della prima³¹, datata al 7 ottobre 1790 e inviata dal convento di Santa Maria di Corte Landini a Lucca, Padre Cesare Andreoni informava Giuseppe Zucchetti di aver rinvenuto, durante sue personali ricerche all'interno della biblioteca del convento, un passo riportato negli scritti del Beverini e provvedeva a trascriverglielo, affinché anche lui potesse attentamente leggerlo di persona (fig. 2).

Non ci è dato sapere, a causa della mancanza di un vero e proprio epistolario completo, se lo scritto di Padre Andreoni rappresentasse una risposta a un quesito espresso dallo stesso destinatario, ma ciò appare, in realtà, abbastanza plausibile, dato che nella lettera successiva³², sempre indirizzata allo Zucchetti, inviata da Camaiore il 18 marzo del 1792 dal canonico della Collegiata, Pietro Antonio Buroni – che lo aveva forse conosciuto personalmente, durante gli anni della sua formazione nello Studio pisano³³ – veniva riportato come egli avesse avuto occasione, di leggere, dietro sua richiesta, presso un amico, le *Cronache* del Bianchi e di potere fornire una breve sintesi relativa alla Madonna di “sotto gli Organi” contenuta in quelle, confermando, in tal modo, la provenienza lucchese per il dipinto.

Da Morrone, nonostante avesse cominciato la sua analisi citando le fonti relative alle possibili origini camaioresi della tavola, dopo aver fatto alcune osservazioni stilistiche, in merito al volto della Vergine o alla modalità con la quale era stata realizzata la testa del Bambino, proseguiva con alcune notazioni di carattere conservativo, riguardo alle vesti e alle carni dei due personaggi sacri, ormai prive di qualsiasi rilievo, alla scura «fliggine», che ricopriva i colori originari, e al fondo del dipinto, concludendo, infine, con l'ipotesi per una realizzazione dell'opera in uno dei primi due secoli successivi al Mille, in un qualche centro orientale o, più verosimilmente, per mano di qualche artista locale, istruito da qualche maestro ellenico, o addirittura da uno dei pittori, di origini greche, attivi in città³⁴.

Tale prospettiva non tardò nel far porre tutta una serie di interrogativi ad alcuni personaggi che, presumibilmente, non dovevano riconoscere molta autorevolezza alla leggenda di Lombrici³⁵.

In un tale contesto è da inserire, ad esempio, non solo la lettera scritta, il 23 dicembre del 1789, dallo scolopio Carlo Antonioli³⁶, all'epoca professore di lingua greca all'Università di Pisa³⁷, come risposta al quesito posto dal gonfaloniere e operaio della cattedrale, Antonio Quarantotti, in merito ai versetti riportati sulle pagine del libro aperto trattenuto dal Bambino, e individuati, per la prima volta, quale ripresa del Vangelo di Giovanni, ma anche altre due missive, finora sconosciute agli studi, indirizzate al cappellano e poi canonico della cattedrale, ma anche appassionato di ricerca documentaria, Ranieri Zucchelli.

Queste, conservate sempre nell'Archivio Storico Diocesano di Pisa, all'interno di una sua miscellanea relativa alle notizie sulle reliquie, le sacre immagini e le funzioni cittadine³⁸, sebbene non datate, ma circoscrivibili, grazie ad una serie di riferimenti, contenuti al loro interno, e inerenti alle vicende dello studio bolognese, nel decennio 1790-1800, risultano utili a formulare due diverse considerazioni: la prima riguarderebbe l'intenzione, da parte dello studioso, di redigere una storia dell'immagine sacra, mai però pubblicata, forse a causa dei suoi problemi di salute agli occhi, in un momento precedente allo scritto, edito nel 1799, e oggi conosciuto come la prima opera a stampa sulla Madonna pisana, dell'avvocato Francesco Gaeta³⁹, la seconda interesserebbe, invece, la volontà, da parte dello Zucchelli, di individuare, su una base prettamente paleografica, una possibile origine e datazione per il dipinto.

A dirimere tale dubbio, come si apprende dalle lettere sopracitate, contribuì un certo Arienti, forse all'epoca frequentante lo studio di Bologna, il quale, dietro richiesta dello stesso canonico pisano, provvide a sottoporre l'iscrizione al gesuita spagnolo Emanuele Aponte, professore di lettere greche all'Università dal 1790 al 1798 – anno in cui fu destituito dall'insegnamento, insieme ad altri illustri studiosi bolognesi⁴⁰, a seguito del mancato giuramento di fedeltà alla Repubblica Cisalpina⁴¹.

Questi, nella sua lettera di risposta⁴², ne individuò, seppure erroneamente, una datazione al secolo XI, sulla base delle affinità riscontrate nell'uso dei caratteri con altre opere da lui analizzate, e ne riconobbe una sua plausibile origine orientale, data la vicinanza tra la grafia utilizzata nei versetti pisani e quelli visibili su una tavola mariana, conservata presso la chiesa di Santa Maria della Ceriola, a seguito del dono di una giovane fanciulla andata in sposa a un membro della nobile famiglia dei Vettori e proveniente da Candia⁴³.

Allo stesso tempo, il suo corrispondente Arienti consigliava, dietro parere dell'Aponte, di «rivolgersi a qualche dotto antiquario locale, per stabilire da quale parte della Grecia provenisse» e della possibilità di pubblicare la *Memoria* compilata dal grecista, se questa avesse potuto dare, in qualche modo, «lustro alla sua storia»⁴⁴, confermando, così, la prima delle nostre considerazioni (fig. 3).

Quest'ultima sarà, poi, nuovamente avallata da una lettera ulteriore, anch'essa inedita, datata al 27 agosto 1791, e inviata da San Casciano da un certo Giuseppe Luigi Lazerini, il quale riportava allo Zucchelli alcune notizie rinvenute sulla tavola dal proprio cognato, a seguito della lettura della *Cronaca* del Bianchi a Lucca, riservandosi di parlargliene a voce, durante il loro successivo incontro⁴⁵.

Lo scoprimento del 1789 non consentì soltanto di porre l'accento su un possibile valore storico-artistico dell'opera, ma si concretizzò anche in quello che,

sulla base di due documenti, conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Pisa e datati rispettivamente al 15 gennaio 1790 e al 6 febbraio di quello stesso anno, rappresentò il restauro, voluto dall'arcivescovo Franceschi, e commissionato al maggiore pittore pisano dell'epoca, Giovanni Battista Tempesti⁴⁶.

Tali carte, stilate dal cancelliere della Comunità di Pisa, Filippo Ragazzini, e dal cancelliere arcivescovile, Filippo Ranieri Picchioni, in occasione dell'affidamento dell'opera al pittore e della successiva riconsegna da parte di quest'ultimo, rivestono un ruolo fondamentale, al fine di ridimensionare la portata di quell'intervento e di riconsiderare quella "sfortuna critica", che lo avrebbe accompagnato, nel corso del tempo.

Una "sfortuna critica" riconducibile non solo alle valutazioni negative espresse inizialmente da Alessandro Da Morrona, che aveva individuato, per dirla con parole sue, proprio nel «pulimento» e nel «restauro, se così vuol chiamarsi», le cause che avevano «adombrato» le qualità pittoriche del dipinto, come lui scrisse nella seconda edizione della *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*, edita nel 1812⁴⁷, ma anche successivamente, sulla sua scia, da Edward B. Garrison, che ebbe occasione di visionare la tavola, durante lo scoprimento del giugno-agosto 1947, e di pubblicare, in quello stesso anno, le sue considerazioni, in un articolo apparso su «The Burlington Magazine»⁴⁸.

Al suo interno, difatti, lo studioso americano informava il lettore, dopo una descrizione dettagliatissima del dipinto, di come quest'ultimo mostrasse davvero poco di quello che dovesse essere il suo stato originario, a causa delle alterazioni provocate dall'estesa ridipintura eseguita dal pittore Tempesti, e concludeva, nonostante tali difficoltà, nell'attribuire l'opera, sulla base di alcune affinità stilistiche, riconoscibili grazie a qualche dettaglio ancora visibile sulla sua superficie, a Berlinghiero di Melanese⁴⁹.

Pur tenendo in considerazione che i verbali sopracitati fossero totalmente sconosciuti allo studioso americano, nonostante riportassero al loro interno notizie relative al restauro e soprattutto al fatto che la tavola fosse stata riconsegnata dal Tempesti «senza aver sofferto mutazione, né alterazione nessuna»⁵⁰, ciò di cui Garrison mancò certamente di tener a debito conto nella sue valutazioni, riguardò la possibilità di riconoscere interventi ulteriori, che indubbiamente avevano coinvolto, nel corso del tempo, la superficie del dipinto.

E se un'ipotesi plausibile vedrebbe un ragionevole intervento di restauro, attribuibile all'emiliano Cristoforo Munari, intorno al 1717⁵¹ – anno in cui giunse a Pisa, città dove trascorse l'ultimo periodo della sua vita lavorando perlopiù in qualità di restauratore, circostanza che condusse forse ad esprimere al Titi il suo giudizio scurissimo sul pittore⁵² – un documento, finora inedito, custodito sempre

nell'Archivio Storico Diocesano cittadino⁵³, informerebbe di come la tavola fu soggetta almeno a un altro intervento, praticato nel 1912, a opera del pittore e restauratore pisano Giulio Luperini.⁵⁴

Il verbale di nostro interesse fu stilato per denunciare il furto delle corone, apposte sul capo della Vergine e del Bambino, avvenuto nella notte tra il 5 e il 6 marzo del 1912, quando nei due giorni successivi, alla presenza dell'arcivescovo Pietro Maffi, le autorità competenti provvidero a redigere una relazione dattiloscritta dove, accanto alla denuncia del furto, veniva annotato l'incarico affidato al Luperini.

Tale restauro risultava necessario, dato che l'immagine si caratterizzava per notevoli danni, sia a livello della superficie pittorica, sia in altre diverse parti del dipinto provocati dai segni lasciati da quello che, all'epoca, fu identificato con un possibile oggetto in ferro.

D'altra parte, l'attestazione che la tavola fosse stata oggetto di più interventi è testimoniata da un'ulteriore perizia, stilata per la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti di Roma, anch'essa inedita, compilata il 9 marzo 1912, dal Regio Soprintendente, Pèleo Bacci, a seguito della richiesta, inviata il 23 dicembre del 1911, allo stesso Bacci, da parte del Ministro della Pubblica Istruzione, al fine di procedere alla scheda inventariale dell'opera.

Nello scritto, conservato sempre all'interno dello stesso archivio, redatto in duplice copia, affinché fosse inviato, assieme a una lettera, anche all'arcivescovo Maffi, venivano annotate puntualmente le ridipinture, effettuate in tempi diversi, mano a mano che l'imprimatura risultava caduta, affidate spesso ad artisti poco provetti, che non avevano esitato, in molti casi, a sovrapporre l'olio alla tempera, alterando così l'andamento generale dell'opera, il cui carattere primitivo risultava quasi completamente scomparso, tanto che, pur riconoscendone la notevole importanza culturale, se ne decideva di escluderla dall'*Elenco degli oggetti di importante interesse artistico*⁵⁵ (fig.4).

In quello stesso anno lo scarso interesse nel campo degli studi storico-artistici veniva riproposto anche dal Papini, che l'attribuì a un pittore pisano-bizantino del secolo XIII, all'interno del suo *Catalogo delle cose d'Arte e di Antichità di Pisa*⁵⁶.

Nel 1943, un nuovo intervento conservativo interessò la tavola. Tenuto in gran segreto, in quanto svoltosi durante gli anni del conflitto mondiale, fu reso noto solo quando monsignore Stefanini ne diffuse, nel mese di maggio del 1945, sul settimanale «Vita Nova», la notizia⁵⁷.

Richiesto dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa, fu affidato al restauratore, di origini dalmate, Italo Dal Mas, che provvide da un lato a valutare lo stato di conservazione del supporto del dipinto, e dall'altro, servendosi di tutti

i mezzi che la moderna scienza metteva a disposizione, a pulirlo da tutte quelle ridipinture, che col tempo si erano sovrapposte, a partire dalla più «inconsulta» operata dal Tempesti.

Questo intervento, che ben si inseriva in quel contesto di restauri “di rivelazione”, sulla base dell’attività promossa nel Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza fiorentina da Ugo Procacci, sin dal 1932⁵⁸, fu ricordato anche da Edward Garrison nel suo scritto, anche se di quest’ultimo egli non fornì alcun giudizio di merito, limitandosi, esclusivamente, a una sua mera registrazione⁵⁹.

Il saggio redatto dallo studioso americano, che si presentava accompagnato, tra l’altro, da una fotografia da lui scattata in occasione dello scoprimento del 1947⁶⁰, la terza, in ordine di tempo, dopo quelle realizzate nel 1931, dal fotografo pisano Raffaello Tortolini e, nel 1943, dal Gabinetto Fotografico Orsolini⁶¹, riveste, nonostante le considerazioni appena fatte, un ruolo di certa importanza, in quanto attesterebbe, a partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento, un reale e primo interessamento dell’opera anche da parte della critica.

Ciò nonostante, il rinvenimento di una fotografia, finora sconosciuta agli studi, conservata presso la Fototeca Zeri di Bologna, facente parte del fondo appartenuto a Evelyn Sandberg Valalà ed acquistato, in parte, nel 1961, da Federico Zeri, a seguito della morte di quest’ultima⁶², farebbe anticipare, di almeno un decennio, l’interesse critico nei confronti della Madonna pisana. Seppure priva di una datazione, l’immagine, che riporta, sul retro il timbro del fotografo Tortolini di Pisa, potrebbe essere riferibile, dal punto di vista delle sue caratteristiche tecnico-formali, al periodo compreso tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento⁶³.

A fornire degli importanti appigli per una tale cronologia contribuiscono due elementi fondamentali: il primo, derivante dall’osservazione diretta e dalla conseguente analisi visiva dell’immagine, soprattutto se posta a confronto con le precedenti fotografie, riferibili al 1931 e al 1943; il secondo inerente alle vicende biografiche e agli interessi di studio della stessa Sandberg Valalà.

L’immagine custodita a Bologna si mostra, infatti, ancora caratterizzata dalla presenza di segni di degrado, quali, ad esempio, l’attacco degli insetti xilofagi, visibili soprattutto sulla manica della tunica diafana del Bambino, oppure la lesione, in corrispondenza del sopracciglio sinistro della Vergine (fig. 5), che la pongono in stretta connessione con l’immagine ripresa nel 1931 (fig. 6), piuttosto che con quella scattata, nel 1943 (fig. 7), a seguito del restauro di Dal Mas che, tali problematiche, aveva provveduto a sanare.

Allo stato attuale delle ricerche, al fine di datare l’acquisizione da parte della studiosa, non ci è dato sapere se altre fotografie fossero state scattate al dipinto, al di là della citata immagine di Edward Garrison a corredo del suo saggio, e

realizzata dietro autorizzazione del Capitolo dei Canonici, ma ciò appare alquanto improbabile, dato che l'Orsolini, nel 1943, se ne era riservato la proprietà⁶⁴.

D'altra parte, anche se il laboratorio fotografico Tortolini, lo stesso della fotografia del fondo bolognese, era stato attivo fino all'ottobre del 1950, data a cui risale la cessazione d'ufficio presso la Camera di Commercio di Pisa⁶⁵, parrebbe assai macchinoso ipotizzare che, quest'ultimo, anche in virtù dell'importanza che le leggi sul diritto d'autore andavano acquisendo sul territorio italiano⁶⁶, avesse avuto modo di fotografare nuovamente quel dipinto.

Egli realizzò, molto presumibilmente, la sua istantanea in un momento precedente, più o meno collocabile in occasione dello scoprimento della tavola del 1935, come dimostrerebbe anche l'assenza delle corone in oro sul capo della Vergine e del Bambino, seguendo una prassi, che forse doveva essere diventata comune, durante le esposizioni pubbliche, dopo il loro furto nel 1912, per utilizzarla quale testimonianza per quel restauro scientifico, proprio in quell'anno promosso, ma che trovò, almeno nell'immediato, difficoltà di attuazione⁶⁷.

A fornire un possibile termine cronologico contribuirebbe, come inizialmente detto, anche l'analisi del campo degli interessi della stessa studiosa la cui attenzione è attestabile, sin dagli anni Trenta del Novecento, grazie alla sua eccellente, seppur breve, opera sull'iconografia della Madonna con il Bambino nella pittura italiana del Duecento.

Non ci è dato sapere se, a tale data, l'autrice possedesse già la fotografia più volte citata, come non possiamo conoscere la motivazione per la quale avesse deciso di non inserirla nel suo libro, che come ella stessa scrisse, «pur non mirando ad essere completo e definitivo, aveva però come scopo di fornire agli studiosi un esempio iconografico per ogni tipologia indicata»⁶⁸.

Fra le diverse motivazioni, una delle più plausibili potrebbe essere da ricondurre, ad esempio, alla circostanza che, in quel momento storico, voleva la tavola ancora velata⁶⁹ e, dunque, non sottoponibile alla sua analisi immediata, anche se, in realtà, ciò che forse appare maggiormente credibile è che, tale immagine fosse entrata a far parte del fondo della Sandberg Vavalà solo in un secondo momento, quando quest'ultima stava raccogliendo diverso materiale, allo scopo di redigere una generale introduzione alla pittura del Duecento, non condotta a termine a causa del forzato ritorno, nel 1940, durante il secondo conflitto mondiale, in Inghilterra.

D'altra parte, è ormai assodato, come appuriamo ancora dalle parole per lei scritte da John Pope Hennessy per il suo obituario, che la studiosa possedesse un ricchissimo patrimonio fotografico, dove esercitare le proprie capacità attributive e da utilizzare come strumento didattico, per gli studenti, nel suo appartamento fiorentino⁷⁰.

Nonostante tali supposizioni, che farebbero anticipare l'interesse nei confronti dell'opera in un momento antecedente a quello concordemente riconosciuto, Evelyn Sandberg Vavalà non scrisse di tale dipinto, né lo citò in nessuna delle sue opere, limitandosi nel riportare, a mano, presumibilmente dopo la data di pubblicazione del saggio di Garrison, soltanto la sua denominazione, il luogo di ubicazione e il nome di Berlinghiero.

Con la seconda metà del Novecento, nuovi interventi conservativi dovettero coinvolgere indubbiamente la tavola.

Uno di questi, l'unico sulla base dei dati posseduti a essere finora conosciuto, fu effettuato, dal giugno al settembre del 1963, dalla restauratrice Nicolina Carusi, la quale provvide, dopo un'indagine radiografica e alcune prove di pulitura controllate al microscopio, tra le altre cose, a rimuovere le vernici ossidate e le ridipinture, a fermare le aree della superficie, in cui il colore si era sollevato, a integrare le parti di imprimitura mancanti e a ringranare, ove possibile, i residui originali con oro in conchiglia, ad utilizzare appropriati collanti che avrebbero evitato l'applicazione di code di rondine sul supporto⁷¹, in prossimità di quella frattura causata, forse nel 1949, dalla caduta del dipinto dal trono che lo sosteneva, nella campagna di Bientina, durante la *Peregrinatio Mariae*⁷².

La seconda metà del Novecento ha rappresentato, per l'opera pisana, anche un momento di nuovo interessamento da parte della critica, allo scopo di fornire, sulla base dell'analisi degli aspetti di ordine stilistico e delle soluzioni di carattere iconografico adottate, nuovi spunti relativi a proposte attributive, mettendo in discussione la paternità di Berlinghiero di Melanese.

Sulla base dell'impostazione generale del dipinto, ma anche sull'osservazione di alcuni caratteri stilistici precisi, quali l'uso intelligente del chiaroscuro, laddove conservato, l'iscrizione greca posta sulle pagine del libro trattenuto dal Bambino o lo stesso modo in cui era stata realizzata la sua testa – assai piccola, se posta in rapporto con la sua figura eccessivamente allungata – condussero Miklòs Boskovits, per primo in ordine di tempo, a ipotizzare una probabile derivazione orientale per la tavola⁷³.

Tali considerazioni furono seguite, quasi immediatamente, da quelle di Enzo Carli, il quale, pur partendo da basi completamente differenti, quali il confronto con il trittichetto a sportelli della collezione Stoclet, attribuito proprio al pittore lucchese e databile intorno al 1235, notava come nella Madonna di "sotto gli Organi" risultasse improbabile riconoscere lo stile di Berlinghiero, laddove, invece, l'opera pareva possedere un indiscusso indirizzo della cultura bizantina⁷⁴.

In tempi abbastanza recenti, nonostante l'attribuzione formulata da Edward Garrison sia stata difesa da un'intera corrente critica⁷⁵, la tesi che vedrebbe nella

tavola pisana il risultato di un manufatto realizzato in ambiente orientale, tanto da poter essere considerato una vera e propria icona, di ambito cipriota, prodotta intorno al 1200, è stata riproposta da Michele Bacci⁷⁶ e poi accolta, successivamente, da Valentino Pace che, all'interno di due suoi contributi, ha nuovamente posto l'accento sulla possibile origine orientale del dipinto⁷⁷. Tali posizioni sono state accettate, da ultimo, sia da Nano Chatzidakis⁷⁸, sia da Alessio Monciatti, il quale ha riconosciuto, per l'opera pisana, una possibile produzione *outremer*⁷⁹.

La fortuna critica, che ha caratterizzato negli ultimi decenni la Madonna di "sotto gli organi", è stata accompagnata anche da un rinnovato interesse per quello che concerne l'aspetto più prettamente conservativo, concretizzandosi, nel luglio 2007, in un nuovo intervento di restauro, che ha interessato sia il consolidamento del supporto, sia la pulitura della superficie pittorica, commissionato dall'Opera del Duomo al restauratore Fausto Giannitrapani⁸⁰, contribuendo, così, a fornire una maggiore visibilità, agli occhi del fruitore, a un'opera che, per la sua complessità, potrebbe presentare ancora molti spunti di riflessione da offrire agli studiosi.

- 1 G. Guarducci, *Scipione de' Ricci nella Toscana delle riforme leopoldine: la storia nella cronaca*, in «Archivio Storico Pratese», LXXXIII, 2007, p. 61.
- 2 P. Stella, *Il Giansenismo in Italia*, vol. II, Roma, 2006, p. 339.
- 3 La polemica si ricollegava, tra le altre cose, a un uso e a una forma di culto assai diffusa all'epoca e che, come spesso accadeva, prestava il fianco a critiche per gli eccessi superstiziosi cui poteva dar luogo. A Roma, infatti, dato che era tradizione credere che vi fosse sepolto un gran numero di martiri, il cui corpo era degno di venerazione anche se il nome era ignoto o dimenticato, i tanto discussi "martyres sine nomine", gli scavi, a volte indiscriminati, portavano in luce resti umani che venivano "battezzati" dal cardinale vicario e distribuiti, dietro congrue offerte, come sante reliquie. Cfr. A. Burlini Calapaj, *Devozioni e "Regolata Divozione" nell'opera di Ludovico Antonio Muratori*, Roma, 1997, pp. 28-29.
- 4 Ivi, pp. 213-227.
- 5 Per un'approfondita analisi della figura di Pietro Leopoldo e una contestualizzazione delle sue riforme si veda il sempre valido studio di A. Wandruska, *Pietro Leopoldo. Un grande riformatore*, trad. it. a cura di G. Cosmelli, Firenze, 1968. Per ciò che concerne gli anni trascorsi dalla corte granducale nella città di Pisa, si veda, invece, il catalogo curato da R.P. Coppini e A. Tosi, *Sovrani nel giardino d'Europa. Pisa e i Lorena*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, 20 settembre – 14 dicembre 2008), Pisa, 2008.
- 6 M. Rosa, *Riformatori e ribelli nel Settecento religioso italiano*, Bari, 1969, p. 181.
- 7 G. Greco, *La Chiesa cittadina a Pisa nella prima età lorenese*, in *Sovrani nel giardino d'Europa*, cit., p. 104.
- 8 Per una puntuale ed erudita ricostruzione, dal punto di vista documentario, delle vicende storiche e devozionali riguardanti la sacra immagine, ricostruite attraverso la ripresa e il riordino degli appunti sparsi di due noti studiosi pisani, Clemente Lupi e Aristo Manghi, composti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Quaranta del Novecento, si veda F. Baggiani,

La Madonna di "sotto gli Organi" nella storia religiosa e civile di Pisa, Pisa, 1998. Tra gli studi precedenti vanno annoverati quelli dei canonici Renato Cappelli (cfr. R. Cappelli, *La Madonna di "sotto gli Organi" che si venera nel Duomo di Pisa*, Pisa, 1979) e di Attilio Dall'Omodarme (cfr. A. Dall'Omodarme, *Storia della Madonna di "sotto gli Organi"*, Pisa, 1983), all'interno dei quali, però, a prevalere è soprattutto l'intento edificante e divulgativo risultando, pertanto, deboli e incompleti dal punto di vista prettamente storiografico.

- 9 M. Pieroni Francini, *Immagini sacre in Toscana: dal tumulto di Prato al "Viva Maria"*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, atti del seminario di studi (Roma, Università della Sapienza, 28-30 novembre 1981), a cura di S. Boesch Gajano, L. Sebastiani, L'Aquila, 1984, pp. 844-845.
- 10 G. Turi, *"Viva Maria". La reazione alle riforme leopoldine (1790-1799)*, Firenze, 1969, p. 12.
- 11 P. Tronci, *Descrizione delle Chiese, Monasteri et Oratori*, a cura di S. Bruni, Pisa, 2018, p. 91, VI.
- 12 A. Cifani, F. Moretti, *La Cappella Dal Pozzo del Camposanto di Pisa*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 24, 2000, p. 31.
- 13 *Ivi*, p. 49, nota 2.
- 14 M. Bacci, *Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II, 1997, pp. 36-37.
- 15 Tale usanza era abbastanza frequente nel mondo bizantino, ma non aveva altre corrispondenze in Italia, se non all'interno della stessa cattedrale pisana dove si trovava, su una delle colonne presenti nello spazio dell'abside, la tavola di un San Michele, da individuare, presumibilmente, con quella traslata nel 1313, dal monastero pulsanese di Guamo. Cfr. M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone nella Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia, 2007, pp. 72-73.
- 16 F. Gaeta, *Memorie riguardanti l'Immagine di Maria SS. detta di sotto gli Organi che si venera nella Chiesa Primaziale di Pisa fatte nel 1684 [anno pisano] in occasione della di Lei solenne processione per la città*, Archivio Storico Diocesano di Pisa (d'ora in poi ASDP), Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, ms. (C/77 bis), filza XV, fasc. 4, ff. 1r-8v. Una copia del manoscritto è conservata anche presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze alla segnatura Martelli D-17. Si deve, a don Franco Baggiani, all'interno della sua citata opera, il merito di aver posto all'attenzione degli studiosi questo prezioso documento.
- 17 La stessa leggenda verrà riproposta, in seguito, sia da Tommaso Trenta (cfr. T. Trenta, *Dissertazione sullo stato dell'architettura, pittura e arti figurative in rilievo in Lucca ne' bassi tempi*, in *Regia Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti. Memorie e documenti*, t. VIII, Lucca, 1822, p. 24), sia dal marchese Antonio Mazzarosa (cfr. A. Mazzarosa, *Delle Belle Arti esercitate dai Lucchesi. Compendio storico critico*, in *Opere*, t. I, Lucca, 1841, p. 163).
- 18 B. Bianchi, *Historia della terra di Camajore et suoj contorni*, in R. Antonelli, *Bianco Bianchi. Cronista del 500*, Camaiore, 1995.
- 19 ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, ms-160, T. Nervi, *Historie ecclesiastiche della città di Pisa*, c. 83.
- 20 Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASP), ms. Misc. Mss. Propr. Libera, n. 2, J. Arrostiti, *Croniche di Pisa*, c. 68.
- 21 B. Beverini, *Annales ab origines lucensis urbis*, t. I, libro 4, Lucca, 1829, p. 376.
- 22 G. Targioni Tozzetti, *Relazione di alcuni viaggi fatte in diverse parti della Toscana*, vol. XI, Firenze, 1777, pp. 40-41.

- 23 P. Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di Pittura, Scultura ed Architetture nella città di Pisa*, Bologna, 1973 (ristampa anastatica), pp. 27-30. La prima edizione dell'opera fu pubblicata nella stamperia di Filippo Maria Benedini, a Lucca, nel 1751.
- 24 G. Cambiagi, *Il Forestiero erudito o sieno compendiose notizie spettanti alla città di Pisa*, Pisa, 1773, p. 51.
- 25 Alla data del 1640, ad esempio, il canonico Paolo Tronci, all'interno della sua *Descrizione delle Chiese, Monasteri et Oratori*, ne individuerà un numero di sette. Cfr. Tronci, *Descrizione delle Chiese, Monasteri et Oratori*, cit., p. 90, V. La stessa notizia è riportata anche in Baggiani, *La Madonna di sotto gli organi*, cit., p. 20, nota 23.
- 26 Il Da Morrone, come è noto, parlerà all'interno della sua opera anche di illustri artefici successivi persuadendosi, comunque, che i pittori pisani dei secoli XVI e XVII non appartengano più alla scuola pisana e che l'unica Pisa che potesse essere paragonata all'antica Atene fosse solo quella medievale. Cfr. L. Grassi, *Teorici e storici della critica d'arte. Il Settecento in Italia*, vol. II, parte seconda, Roma, 1979, p. 159.
- 27 A. Milone, *Pisa. Officina dei primitivi*, Pisa, 2004, pp. 284-285.
- 28 N. De Blasi, *Beverini Bartolomeo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, Roma, 1967, pp. 782-783.
- 29 Sarà proprio l'insieme di antichi dipinti, soprattutto locali, donati da Sebastiano Zucchetti, nel 1796, all'Opera della Primaziale Pisana, che andrà a costituire il primo nucleo dal quale avrebbe avuto origine il Museo Civico cittadino. Cfr. G. Tormen, *Dipinti "sull'asse in campo d'oro": i Primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento*, in *La fortuna dei Primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno – 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, 2014, p. 29.
- 30 Per una visione completa della storia del collezionismo a Pisa tra Sette e Ottocento, si veda M. Burrelli, A. Caleca, *Le antichità pisane dall'erudizione alla collezione*, in *Alla ricerca di un'identità: le pubbliche collezioni a Pisa tra Sette e Novecento*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, 15 aprile – 30 maggio 1999) a cura di M. Burrelli, Pontedera, 1999, pp. 21-90. Due recenti contributi su Sebastiano Zucchetti sono presenti anche in M. Burrelli, A. Caleca, *Il decano Sebastiano Zucchetti e la sua collezione di "primitivi"*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici. Studi in onore di monsignor Waldo Dolfi*, a cura di O. Banti, G. Garzella, Pisa, 2011, pp. 57-68 e D. Parenti, *Sebastiano Zucchetti*, in *La fortuna dei Primitivi: tesori d'arte dalle collezioni fiorentine*, cit., pp. 243-246.
- 31 A. Panajia, con la collaborazione di G. Benvenuti, *Il Casino dei Nobili: famiglie illustri, viaggiatori, mondanità a Pisa tra Sette e Ottocento*, Pisa, 1996, p. 136.
- 32 Lettera inviata da Cesare Andreoni al Balì Zucchetti di Pisa, 7 ottobre 1790, in ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, n. XXIX, (C/77 bis).
- 33 Lettera inviata da Padre Pietro Antonio Buroni al Balì Zucchetti a Pisa, 18 marzo 1792, in ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, n. XXIX, (C/77 bis).
- 34 C. Lucchesini, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, t. IX, Lucca, 1825, p. 398.
- 35 A. Da Morrone, *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*, t. II, Pisa, 1792, pp. 103-109. Sulla presenza, per le opere dei secoli XI, XII e XIII, oltre che di maestri di origine greca anche di artisti locali che ne avevano imitato lo stile si veda anche S. Ciampi, *Notizie inedite della*

sagrestia pistoiese de Belli Arredi del Campo Santo Pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII. al XV., Firenze, 1810, p. 84.

- 36 La menzione della tavola come opera di «scuola greca» verrà fornita, in seguito, sia dal Nistri (cfr. G. Nistri, *Nuova Guida di Pisa e de' suoi contorni preceduta da cenni storici compilati da G. Tabani*, Pisa, 1852, p. 87), sia dal Da Scorno (cfr. F. Da Scorno, *Nuova guida di Pisa storico-artistica-commerciale*, Pisa, 1882, pp. 44-45). Ranieri Serri (cfr. R. Serri, *Nuova Guida per la città di Pisa*, Pisa, 1833, pp. 33-34), così come Ranieri Grassi (cfr. R. Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, t. II, Pisa, 1837, pp. 68-70), nei loro scritti, editi precedentemente ai due sopra citati, si limitavano, invece, ad attestare ancora la sola presenza della tavola in Duomo.
- 37 Lettera inviata da Carlo Antonioli al Gonfaloniere e Operaio della Primaziale Antonio Quarantotti, 23 dicembre 1789, in ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, (C/77 bis), filza XV, n. 4. L'autografo è citato in nota anche in Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., p. 22, nota 32.
- 38 M. Moretti, *Le "Lettere": appunti su insegnanti ed insegnamenti*, in *Storia dell'Università di Pisa (1737-1861)*, a cura della Commissione rettorale per lo studio dell'Università di Pisa, vol. 2.2, Pisa, 2000, p. 711.
- 39 Per una descrizione dei documenti raccolti dallo Zucchelli, così come dell'operato da lui svolto all'interno dell'Archivio Storico Diocesano di Pisa, si veda *Introduzione*, in *Inventario dell'Archivio Capitolare di Pisa*, Pisa, 1999, p. XV.
- 40 F. Gaeta, *Notizie storiche sulla Miracolosa Immagine di Maria SS. di sotto gli Organi, in Relazione delle S. Funzioni eseguite in Pisa [...] per la prodigiosa liberazione delle armi francesi*, Pisa, 1799, pp. 51-62.
- 41 Fra di loro vi fu anche la grecista e poetessa Clotilde Tambroni, che conosceva sin da bambina Emanuele Aponte e con il quale decise di partire, per la Spagna, successivamente alla loro destituzione (cfr. D. Saluzzo, *Poesie postume*, Torino, 1843, pp. 304-402), per poi far ritorno a Bologna soltanto sul finire del 1799, momento in cui fu reintegrata nell'insegnamento, a seguito della riforma del Pelosi (cfr. R. Tosi, *Clotilde Tambroni, grecista e poetessa (1758-1817)*, in «*Il Carrobbio: rivista di studi bolognese*», 31, 2005, p. 200). Il rapporto di conoscenza con Clotilde Tambroni ci permette anche di avere un appiglio ulteriore per la datazione della nostra *Memoria*, dato che nella lettera scritta dall'Arienti sono citati alcuni *Rudimenti della Lingua Greca*, a cui lo spagnolo stava lavorando e per i quali la stessa Clotilde, con una lettera datata al novembre 1801, all'Amministrazione Dipartimentale del Reno, richiese la loro pubblicazione (cfr. C. Malagola, *Lettere inedite di uomini illustri bolognesi*, libro II, Bologna, 1875, pp. 469-470).
- 42 L. Simeoni, *Storia dell'Università di Bologna. Letà moderna (1500-1888)*, vol. II, Bologna, 1947, p. 146.
- 43 ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, n. XXIX, (C/77 bis), Perizia.
- 44 Non ci è dato conoscere con certezza a quale opera Emanuele Aponte si riferisse, dal momento che quella chiesa fu soppressa con decreto del cardinale Opizzoni, arcivescovo di Bologna, il 23 maggio del 1806, e successivamente profanata e concessa in enfiteusi, il 12 luglio del 1824, a un certo Domenico Sgarzi, che ridusse la canonica a uso abitativo e la chiesa a bottega (cfr. L. Meluzzi, *Le sopprese chiese parrocchiali di Bologna*, in «*Strenna storica bolognese*», 17, 1967, pp. 314-315). Anche all'interno degli stessi testi di letteratura artistica locale, sin dai tempi del conte Carlo Cesare Malvasia, si ricorda, esclusivamente, una tela della *Presentazione di Gesù al tempio*, attribuita a Cesare Procaccini, e conservata

- poi in Sant'Isaia a Bologna (cfr. C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, ristampa anastatica a cura di A. Emiliani, Bologna, 1969, p. 496).
- 45 Lettera inviata da Giuseppe Luigi Lazzarini a Ranieri Zucchelli, San Casciano, 27 agosto 1791, in ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, (C/77 bis).
- 46 ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, ms. A-36, *Affari Diversi "E"*, nn. 25-26. Si deve a Michele Bacci l'aver individuato la presenza di queste importanti testimonianze nell'Archivio Capitolare di Pisa (cfr. Bacci, *Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale*, cit., p. 38, nota 46). Tali documenti sono stati esaminati, in seguito, anche in Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., pp. 22-23. Per un'approfondita ricostruzione della carriera e del profilo artistico del Tempesti, nonché del catalogo delle sue opere, non solo pittoriche, ma anche grafiche, si veda S. Renzoni, *Giovanni Battista Tempesti pittore pisano del Settecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2011/2012, relatore A. Tosi. In merito al restauro operato sulla tavola della Madonna di "sotto gli Organi" si legga, in particolare, il capitolo 9, *La pittura di soggetto religioso e i rapporti con Angelo Franceschi*, alle pp. 25-27.
- 47 A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*, t. I, Livorno, 1812, p. 444. Lo scritto fu corredato anche da un'incisione realizzata dal Fambrini.
- 48 E.B. Garrison, *Post War Discoveries. Early Italian Paintings III. The Madonna "di sotto gli organi"*, in «The Burlington Magazine», 89, 1947, pp. 274-279. Il saggio è stato riedito in E.B. Garrison, *Early Italian Paintings: Selected Studies. I. Panels and Frescoes*, London, 1984, pp. 223-233. Tale attribuzione si basava sostanzialmente su un raffronto tra la tavola pisana e altre due opere dello stesso Berlinghiero: la Madonna "Straus", conservata al Metropolitan di New York, e attribuita a quel maestro già da Lasareff (cfr. V. Lasareff, *Two newly-discoveries pictures of the Lucca school*, in «The Burlington Magazine», 51, 1927, pp. 56-67), e la figura di San Pietro dipinta sul suppedaneo della Croce firmata al Museo di Villa Guinigi a Lucca.
- 49 *Ivi*, p. 277.
- 50 ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, ms. A-36, *Affari Diversi "E"*, n. 26.
- 51 S. Renzoni, *Il Settecento: dalla rinascita di Pisa alle riforme ecclesiastiche e religiose*, in *Pisa e le sue chiese dal Medioevo a oggi*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut, M. Manfredi, S. Renzoni, Pisa, 2013, p. 133. Tale ipotesi è stata ulteriormente confermata, a seguito del rinvenimento di un documento inedito, dallo stesso autore, anche in Renzoni, *Giovanni Battista Tempesti*, cit., cap. 9, p. 26, nota 85.
- 52 Titi, *Guida per il passeggiare dilettante*, cit., p. 17 e ripresa in F. Baldassari, *Cristoforo Munari*, Milano, 1998, p. 135.
- 53 Lettera indirizzata all'arcivescovo di Pisa, Pietro Maffi, Pisa 9 marzo 1912, in ASDP, Fondo Curia Arcivescovile, *Carteggio e Atti relativi all'Opera*, 7.
- 54 La sola data del 1912, pur se mancante di qualsiasi riferimento archivistico, è citata da monsignor Dolfi nel suo studio sui vescovi e arcivescovi di Pisa, dove lo stesso nome del Luperini viene riportato, erroneamente, come Giuseppe, non permettendo, per tale motivazione, di individuarne precisamente quella personalità artistica. Cfr. W. Dolfi, *Vescovi e Arcivescovi di Pisa. I loro stemmi e il loro Palazzo*, vol. I, t. II, Pisa, 2000, p. 576.
- 55 Lettera indirizzata a Sua Eminenza Ministro della Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti in Roma, Pisa 9 marzo 1912, in ASDP, Fondo Curia Arcivescovile, *Carteggio e Atti relativi all'Opera*, 7.
- 56 R. Papini, *Catalogo cose d'Arte e Antichità di Pisa*, Roma, 1912, p. 142. Nell'aprile del 1912, anche il canonico Aristo Manghi pubblicò un breve trafiletto, sul giornale locale «Giornale

- di Pisa», in occasione della festa per ricollocare le nuove corone, riportando, in maniera sintetica e senza riportarne l'autore, le considerazioni espresse da Pèleo Bacci nella sua perizia (A. Manghi, *Le solenni feste nella Primaziale* 7, 8, 9 Aprile, in «Giornale di Pisa», 14, 6 aprile 1912, p. 1).
- 57 P. Stefanini, *La Madonna di "sotto gli Organi" e il suo recente restauro*, in «Vita Nova», 21, 26 maggio 1945, p. 1. L'articolo è menzionato anche da Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., p. 28.
- 58 Un interessante approfondimento relativo alla figura di Ugo Procacci e al ruolo da lui svolto è dato da S. Damianelli, *Ugo Procacci, vita e opere*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, atti della giornata di studio (Firenze 2005), a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, con la collaborazione di S. Damianelli, Firenze, 2005, pp. 25-85. Sull'attività del laboratorio fiorentino si veda la valida monografia di A. Paolucci, *Il laboratorio del restauro di Firenze*, Torino, 1986.
- 59 Garrison, *Post War Discoveries. Early Italian Paintings III. The Madonna "di sotto gli organi"*, cit., p. 277.
- 60 Il negativo di tale immagine è conservato tuttora nell'Archivio del Courtauld Institute a Londra. Proprio da quest'ultimo è stata stampata la fotografia, custodita in un contenitore, comprendente una miscellanea sulla pittura lucchese delle origini, presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut a Firenze (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Malerei Romanik, collocazione 264.401).
- 61 La fotografia fu fatta scattare, nel 1931, dal canonico Aristo Manghi, affinché potesse essere inserita all'interno di quella storia della Madonna "di sotto gli Organi", che si era proposto di completare. La seconda fu decisa, invece, dal Capitolo dei Canonici, a seguito del restauro operato da Dal Mas. Cfr. Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., pp. 27-28.
- 62 Il fondo Sandberg Valalà è stato oggetto di una tesi di laurea (V. Marano, *Il fondo Evelyn Sandberg Valalà nella Fototeca Zeri*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2005-2006, relatore A. Ottavi Cavina), il cui abstract è consultabile on line all'indirizzo <<http://www.fondazionezeri.unibo.it>> (consultato il 28 maggio 2019).
- 63 Bologna, Fototeca Zeri, Inventario generale 8515, b.0015, fasc. 4, collocazione PI_0015/4/23. L'immagine è consultabile, anche on line, tramite il catalogo di ricerca accessibile dall'indirizzo <<http://www.fondazionezeri.unibo.it>> (consultato il 2 giugno 2019).
- 64 Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., p. 28.
- 65 Pisa, Archivio Storico della Camera di Commercio, serie Anagrafica Ditte, sez. Carteggio, n. L-40.
- 66 F. Cristiano, *La legge sul diritto d'autore*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato e con un'introduzione di S. Cassese, vol. II, Roma, 2001, pp. 869-874.
- 67 Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., p. 28.
- 68 E. Sandberg Valalà, *Premessa*, in *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena, 1934.
- 69 La Madonna di "sotto gli Organi", dopo la partenza del Granduca Pietro Leopoldo per Vienna, era stata nuovamente velata, il 10 luglio del 1790, a seguito dell'emanazione dell'editto 114, emesso il 30 giugno di quello stesso anno, durante il Consiglio di Reggenza del Granducato, e intitolato *Ricuooprimento d'immagini che siano in venerazione dei rispettivi*

- popoli (cfr. Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., p. 94). Per favorire la visione frequente dell'immagine, nella seduta del 18 gennaio 1974, il Capitolo dei Canonici, deliberò che vi fossero due forme di scoprimento: una, in modo solenne, quando la tavola veniva estratta dal tabernacolo e posta sull'apposito trono, sotto la cupola e l'altra, in modo semplice, durante le principali feste dell'anno. Questa seconda forma portò ben presto a lasciare il dipinto sempre scoperto (ivi, pp. 133-134).
- 70 J. Pope Hennessy, *Mrs Evelyn Sandberg Valalà*, in «The Burlington Magazine», 704, 1961, p. 469.
- 71 Baggiani, *La Madonna di "sotto gli Organi"*, cit., pp. 31-32.
- 72 L'episodio fu riportato sulle pagine del settimanale cattolico «Vita Nova», nel numero del 21 maggio 1949. L'articolo descriveva come giunti nella frazione, detta Puntone, il camion appositamente addobbato con un trono, per trasportare il dipinto, e dove avevano preso posto lateralmente il parroco di Bientina e quello di Vicopisano, si fosse ribaltato a causa dell'urto del trono con un arco di trionfo appositamente innalzato per l'occasione. Alcuni tecnici, condotti da Pisa dall'avvocato Giuseppe Ramalli, Operaio della Primaziale, avevano proceduto a fare le prime riparazioni necessarie constatando che i danni fossero meno gravi di quelli inizialmente ipotizzati (cfr. T. Taddei, *Da Buti a Pontedera le popolazioni acclamano la Madonna*, in «Vita Nova», 21, 21 maggio 1949, p. 2).
- 73 Pur ipotizzando la possibile provenienza orientale, nella didascalia a corredo dell'immagine, lo studioso citava, come possibile autore, un pittore pisano. Cfr. M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, vol. I, in *A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, edited by R. Offner, K. Steinweg, Florence, 1993, pp. 49-50 e fig. 29.
- 74 E. Carli, *La pittura a Pisa. Dalle origini alla "Bella Maniera"*, Pisa, 1994, pp. 13-14.
- 75 A tale proposito si vedano i contributi di R.P. Novello, *La pittura dal XIII al XV secolo, in Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, vol. III, Modena, 1995, pp. 460-461; M. Burrelli, L. Carletti, C. Giometti, *I pittori dell'oro*, Pisa, 2002, p. 26; A. Caleca, L. Carletti, *La piazza del Duomo, in Pisa nei secoli*, a cura di A. Zampieri, vol. II, Pisa, 1991, p. 171; Burrelli, *Pittura e scultura a Pisa al tempo della Repubblica*, vol. II, cit., p. 114.
- 76 I risultati delle ricerche pubblicate inizialmente negli «Annali della Scuola Normale Superiore» (Bacci, *Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del Duecento*, cit., pp. 36-54) sono stati successivamente discussi all'interno del saggio presente nel catalogo della mostra su Cimabue: M. Bacci, *Pisa e l'icona*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana dalle origini a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005) a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Pisa, 2005, pp. 59-64; e nel contributo apparso nel volume sui rapporti tra Genova, Pisa e il Mediterraneo (Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, cit., pp. 63-75).
- 77 V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», XLVI, 2000, pp. 19-23; ead., *Between East and East, in Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 20 October 2000 – 20 January 2001), a cura di M. Vassilaki, Milano, 2000, p. 426.
- 78 N. Chatzidakis, *A Byzantine Icon of the Dexiokratousa from Crete at the Benaki Museum, in Images of the Mother of God*, a cura di M. Vassilaki, London, 2005, p. 339 e nota 18.
- 79 A. Monciatti, *L'arte nel Duecento*, Torino, 2013, p. 75.
- 80 W. Dolfi con la collaborazione di F. Barsotti, *La Madonna di sotto gli organi e il restauro del 2007*, Pontedera, 2008, pp. 37-38. Un riferimento a questo restauro, sebbene con

un'accezione negativa, è rintracciabile anche in una scheda redatta da Michele Bacci e contenuta all'interno di una pubblicazione inerente alla pittura su tavola a Pisa, tra i secoli XII e XIII (cfr. M. Bacci, *Madonna di sotto gli organi*, in *Letà aurea di Pisa. Tavole del XII e XIII secolo*, Milano, 2017, p. 21, tavola 20).



Fig. 1: Pittore bizantino, Madonna di "sotto gli Organi", XIII sec., tempera e oro su tavola.
Pisa, Cattedrale. Ufficio diocesano per i beni culturali di Pisa. Archivio fotografico.
Fotoriproduzione: Nicola Gronchi.

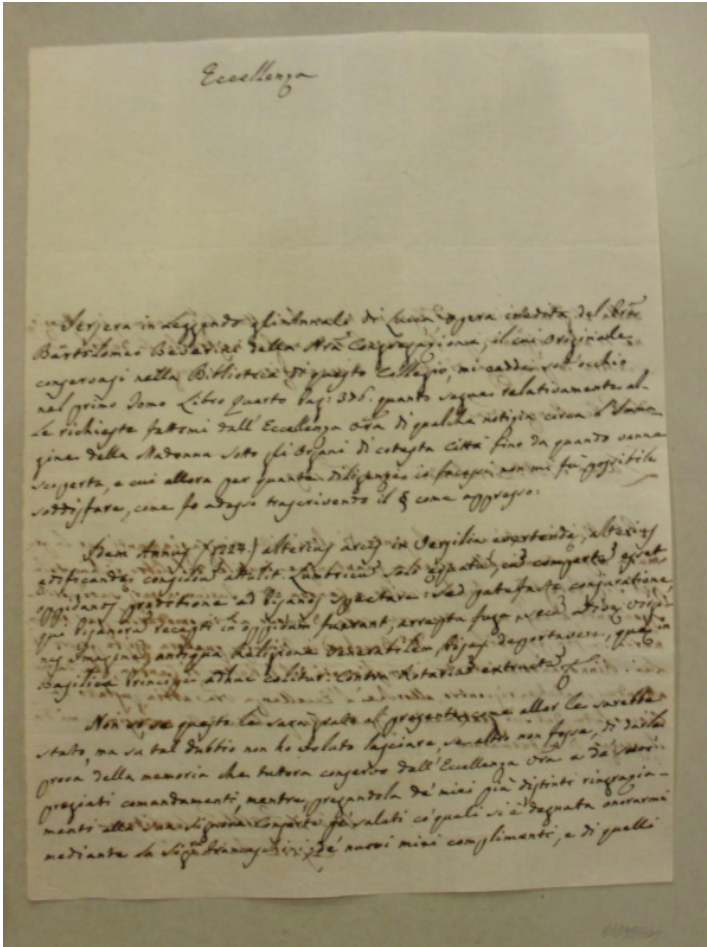


Fig. 2: Lettera inviata da Cesare Andreoni al Ball Zucchetti di Pisa, 7 ottobre 1790, in ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, n. XXIX (C/77 bis).

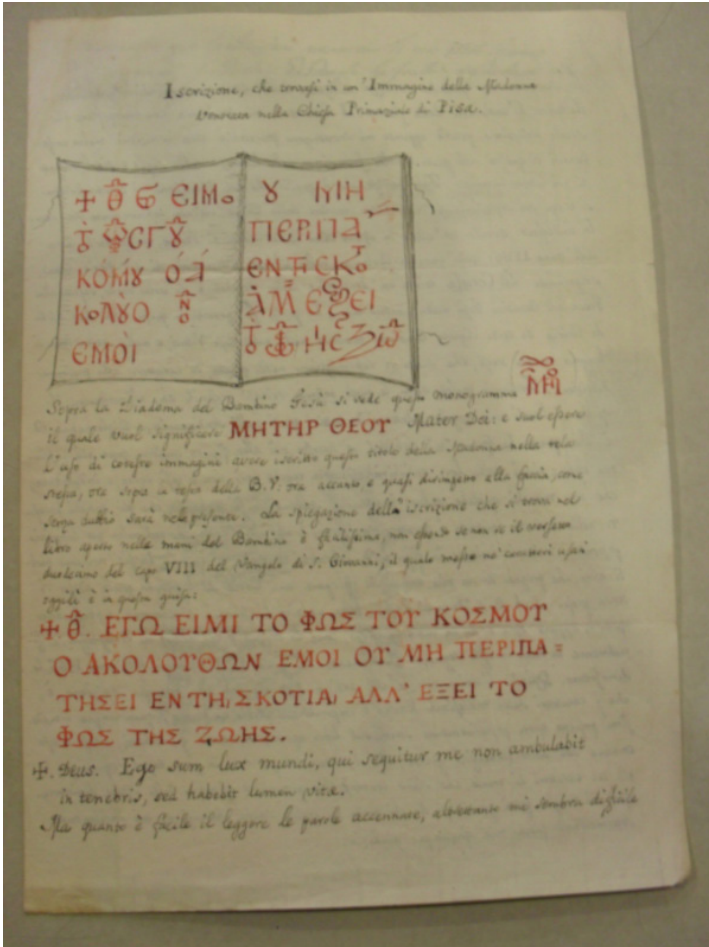


Fig. 3: ASPD, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*,
n. XXIX, (C/77 bis), Perizia.

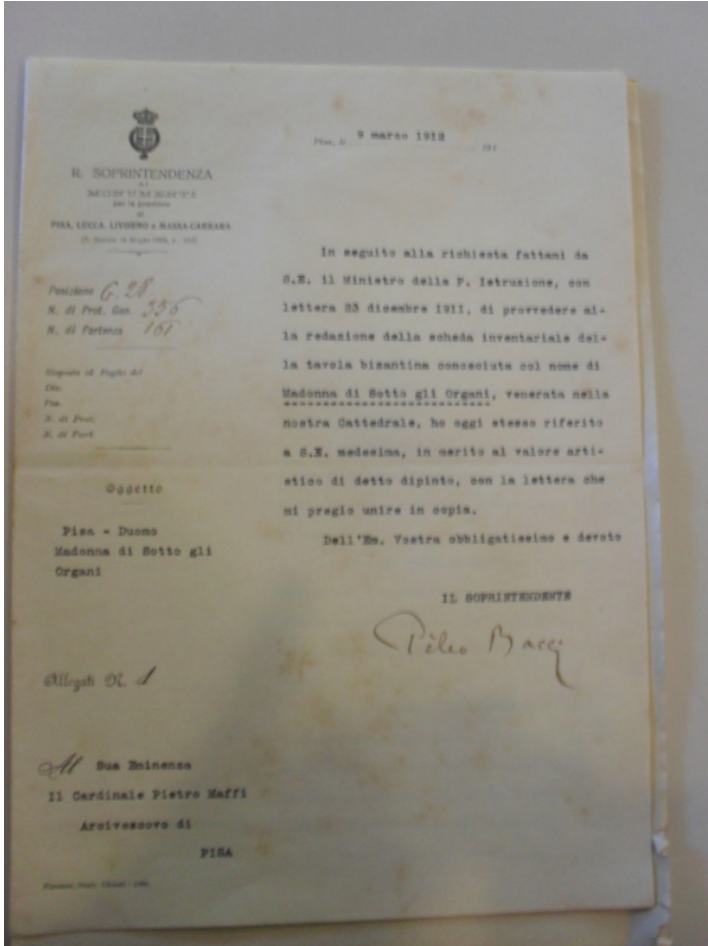


Fig. 4: Lettera indirizzata all'arcivescovo di Pisa, Pietro Maffi, 9 marzo 1912, in ASDP, Fondo Curia Arcivescovile, *Carteggio e Atti relativi all'Opera*, 7.



Fig. 5: R. Tortolini, *Madonna di "sotto gli Organi"*, 1920-1940.
Bologna, Fondazione Zeri, Fondo Sandberg-Vavalà. Collocazione PI_0015/4/23.



Fig. 6: R. Tortolini, *Madonna di "sotto gli Organi"*, 1931.
Per gentile concessione di Don Franco Baggiani.



Fig. 7: Gabinetto Fotografico Orsolini, *Madonna di "sotto gli Organi"*, 1943.
Per gentile concessione di Don Franco Baggiani.