

Predella journal of visual arts, n°39-40, 2016 - www.predella.it - Monografia / Monograph 

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

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 / *S*
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 / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il secolo breve di Pisa. L'architettura durante la prima occupazione fiorentina (1406-1494) fra tradizione e innovazione

Pisan architecture in the fifteenth century, the first age of political domination of Florence on the former independent maritime republic, was marked by an opposition between the persistent Romanesque and Gothic local tradition, and the introduction of Florentine Renaissance innovations. The presence of early Renaissance masters, the activity of specialized craftsmen, and the generosity of Medicean patrons (foremost among them the bishop Filippo, who built the extraordinary Bishop's Palace) favored the diffusion of the new architectural language – Brunelleschian at first, then Albertian – which was mainly employed in decorations, exterior elements, and courtyards, without undermining, except for its fortified walls, the medieval image of the town.

La *facies* rinascimentale di Pisa, stretta fra potenti depositi culturali come quelli romanico e gotico prima e quello manierista poi¹, è stata di recente indagata in modo sempre più completo e approfondito, restituendo il valore di un secolo di realizzazioni edilizie rimasto un po' in ombra nella storiografia per ragioni scientifiche e identitarie. Da una parte, i recenti restauri filologici, le letture stratigrafiche e gli scavi archeologici hanno permesso di conoscere a fondo la successione delle fasi di molte importanti architetture cittadine, giungendo a ricostruirne l'aspetto in modo soddisfacente. Dall'altra, la grande attenzione riservata al ruolo della città prima come centro di un mondo perduto² e poi come polo territoriale del futuro³, ha fatto ingiustamente distogliere lo sguardo dalla fase della prima occupazione fiorentina durante la quale, perduta temporaneamente la libertà, andavano però impostandosi gli indirizzi progettuali che hanno ipotettato quelli attuali.

In questa sede, perciò, varrà la pena ripercorrere i principali orientamenti ed episodi architettonici fra la conquista fiorentina (1405-1406) e il temporaneo recupero della libertà (1494-1509) tentando di collazionare i principali studi apparsi più recentemente (che di molto hanno ampliato le conoscenze sul tema)⁴ e restituendo una visione d'insieme della Rinascita pisana, talvolta affatto ignorata dalla critica⁵.

Le premesse: sviluppi urbanistici e architettonici del XIV secolo

Lo sviluppo trecentesco della città era stato fortemente condizionato dalle scelte e dalle realizzazioni dei secoli precedenti⁶. Ma il peso preponderante della piazza del Duomo, proiettata verso il mare e la campagna⁷, era stato controbilanciato da alcune iniziative di riqualificazione degli spazi pubblici: l'ampliamento nel 1361 della piazza delle Sette Vie (piazza dei Cavalieri), ove aveva sede il potere civile, la realizzazione della piazza del Grano presso il Lungarno (sito della Sapienza) nel 1339 e la ricostruzione dei ponti (il quarto nel 1354, il primo nel 1388, il terzo nel 1399), che davano nuova centralità al fiume coi suoi affacci saldando Kinzica con i quartieri sulla riva destra.

Viceversa, non mancarono limitazioni alla crescita della città, offerte – com'è ovvio – dalle strutture difensive: lungo le mura del XII secolo si erano via via attestate delle fortezze che richiedevano profonde aree di rispetto e pertanto impedivano l'aumento dell'edilizia privata. Presso la porta del Leone (angolo nordovest della città) fu tenuta per un breve periodo (1364-1369)⁸ una fortezza turrita e più tardi (1394) furono sopraelevate le mura e aggiunta una torre (di Sant'Agnese) all'Arsenale (lungo l'Arno a ovest), trasformandolo in cittadella⁹. La situazione, già comprensiva di alcune modifiche quattrocentesche, è ben descritta nella pala di *San Nicola da Tolentino che salva Pisa dalla peste* (fig. 1), conservata nella chiesa agostiniana di San Nicola.

Superata la grave crisi della battaglia della Meloria, vennero ripresi alcuni cantieri rimasti incompiuti. Fra i principali, destinati a dare un nuovo volto alla città, vanno segnalati le facciate delle chiese di San Michele in Borgo (1304-1312)¹⁰ e di Santa Caterina (finita nel 1326)¹¹, impostate a più ordini di logge come lo schermo di Rainaldo per il Duomo ma realizzate con un linguaggio ormai gotico, e il coronamento delle cupole del Battistero (1349-1380)¹² e del Duomo (1383-1389)¹³, compiuto con trine di loggette, archi trilobi e gattici.

Nell'edilizia civile si praticò l'accorpamento di più cellule abitative esistenti ottenendo complessi residenziali a setti paralleli di notevoli dimensioni anche se talvolta poco coerenti sul piano formale, come il Palazzo del Popolo o degli Anziani, frutto di interventi del 1327, 1355 e 1368, aggiuntivi rispetto al corpo del 1240 circa¹⁴, o i palazzi privati dell'Agnello (oggi Blu) nel 1356¹⁵ e degli Appiani (poi Medici)¹⁶, che ottenevano comunque un effetto di grande maestosità, stando alle testimonianze dei visitatori dell'inizio del secolo seguente¹⁷.

In certi casi il palinsesto delle strutture precedenti venne mascherato da una facciata lapidea, come nella residenza dei Gambacorti sul Lungarno (attuale Municipio, ascrivibile agli anni settanta del Trecento)¹⁸, o laterizia, come nei palazzi

Poschi¹⁹ e Astai (poi Agostini)²⁰. Quest'ultimo (fig. 2), dalle proporzioni monumentali, ha una facciata scandita verticalmente da cinque pilastri lapidei, che si prolungano in lesene laterizie fino al tetto; il rivestimento di formelle decorate con stemmi araldici e motivi fitomorfi attraversa orizzontalmente ciascun piano correggendo le irregolarità del ritmo delle quattro campate e allentandone la tensione verticale. Le aperture (fornici con archi ribassati al piano terra, bifore e trifore ai piani superiori) appaiono ampie ed elegantemente decorate, anche con sottili colonnine in marmo. Le decorazioni in laterizio scolpito, assai diffuse anche nella vicina Lucca²¹, sono confrontabili con sculture del Camposanto e della chiesa di Santa Maria della Spina ascrivibili ad allievi di Giovanni Pisano. A una datazione del palazzo entro il Trecento concorrono anche notizie di un suo pieno uso all'inizio del secolo seguente²².

Alla seconda metà del Trecento appartengono nuovi cantieri ascrivibili alla committenza Gambacorti, prima della definitiva disgrazia (1392). Il palazzo in corso Italia²³ – databile entro il 1355 o dopo il 1369 al netto degli estesissimi restauri – si presenta come una tradizionale struttura a setti paralleli ma la sua straordinaria qualità consiste nella razionale e simmetrica composizione della facciata (fig. 3) completamente traforata da due ordini di polifore su cornici-davanzali marmoree. La chiesa di San Domenico²⁴, costruita nel 1381 per la priora Chiara figlia di Pietro, signore di Pisa, ha facciata in pietra conca ingentilita da una bifora polilobata confrontabile con quelle del palazzo di famiglia sul Lungarno.

L'attaccamento alla tradizione

La guerra del 1406 comportò gravissimi danni al patrimonio edilizio: molte case si trovarono funzionalmente declassate, se non ridotte a ruderi²⁵; interi monasteri furono distrutti, come quello di San Vito nel 1408, o abbandonati, come la stessa canonica del Capitolo del Duomo entro il 1430²⁶; nel 1428, in occasione della compilazione del catasto, molte case risultavano ancora disfatte dai soldati, come lo stesso palazzo degli Appiani²⁷. La città, fortemente spopolata, prima per la peste (1348, 1362, 1372) e poi per l'assedio, era praticamente tutta occupata dalle truppe fiorentine: nel 1423 la dotazione di soldati castellani (di stanza nelle fortezze) ammontava a meno di un centinaio di unità²⁸ ma quelli "provvisionati" (alloggiati nelle case libere) superavano il migliaio²⁹. La desolazione favorì gli accorpamenti di più lotti e/o corpi di fabbrica, con la conseguente formazione di casamenti o palazzi di una certa consistenza, come quello dei Lanfreducci (alla Giornata) nel 1438³⁰.

Nella sua configurazione ancora tardomedievale, precedente l'omologazione

degli edifici attraverso il loro rivestimento a intonaco e la definizione lapidea delle aperture secondo l'imperante gusto rinascimentale fiorentino, si può osservare la città in una sineddotica veduta del Lungarno (fig. 4) che fa da sfondo all'albero genealogico della famiglia Gambacorti pubblicato da Scipione Ammirato nel 1580³¹. Questa scelta estetica, non a caso contestuale alla celebrazione della famiglia degli ultimi signori di Pisa, coincide con un atteggiamento di resistenza alle novità provenienti dalla Dominante riscontrabile per tutto il Quattrocento. Naturalmente una certa fedeltà alla tradizione caratterizza soprattutto l'edilizia minore e va letta come ritardo culturale, piuttosto che come ostentata opposizione, o come effetto di scelte eminentemente economiche, come quando intorno al 1427, modificando di poco le strutture laterizie di un precedente ospedale, fu eretta la chiesa cistercense di San Bernardo³² che ancora oggi si scorge sotto le decorazioni e gli ampliamenti risalenti all'epoca barocca (dal 1616). Ancor più nascoste sono le strutture della chiesa di Sant'Anna, edificata fra il 1406 e il 1426 (consacrazione) per le monache benedettine e restaurata entro il 1750 (nuovi altari)³³.

Nel 1426-1430 Filippo del fu Giovanni di Gante (fornitore di Donatello e Michelozzo) eseguì in Santa Maria del Carmine³⁴, punto di riferimento per i fiorentini a Pisa, due cappelle a crociera su due colonne in marmo apuano per ser Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto (committente della pala di Masaccio per la stessa chiesa in quegli anni)³⁵: si trattò verosimilmente della realizzazione di due tempietti angolari³⁶ di sapore forse ancora tardogotico, come può suggerire il confronto con altre opere volute da Giuliano anche più tardi. Egli, infatti, in qualità di operaio del Duomo (1435-1456), fece inserire ancora nel 1451 al maestro Gaspare di Antonio le prime quadrifore nelle arcate interne nel Camposanto³⁷, in preparazione all'installazione delle vetrate policrome. Esse, separate da un pilastro ottagonale e da due esili colonnine che reggono archi a sesto acuto intrecciati o accoppiati, hanno una foggia delicatamente fiammeggiante derivata dalla superstite (ora perduta) finestra interna del Battistero³⁸ che ben si adattava alle forme tardoromaniche del monumento (fig. 5) ma che nulla aveva di rinascimentale. Quando poi nel 1461-1464, all'inizio dell'episcopato di Filippo de' Medici (di cui converrà riparlare più estesamente), l'operaio Antonio di Iacopo fece completare la costruzione del Camposanto³⁹ (ovvero tutta la metà nord dell'edificio) installando ben ventotto finestre (fra quadrifore e trafori) e quattro portali, non si poté che ripetere il modulo originario. L'operazione, che affermava la continuità della tradizione della Chiesa locale e l'alleanza del pastore con la comunità cittadina (la cui storia è qui celebrata), fu suggellata con un'eloquente iscrizione encomiastica (1463) che dimostra il *Kunstwollen* del nuovo arcivescovo e, soprattutto, della cittadinanza attraverso Antonio.

Nel 1457-1460 Maria da San Casciano (a Settimo), vedova di Antonio di Vanni Appiani, affidò la costruzione della cappella di San Bernardino accanto alla facciata di San Francesco⁴⁰ a Dino di Michele da Monteloro. L'edificio, poi inglobato nelle strutture della canonica, aveva un aspetto prevalentemente tardogotico. Infatti, una stampa settecentesca⁴¹ (fig. 6) lo mostra coronato da archetti polilobati pensili, circondato da leggiadri avelli con ghimberghe e illuminato da un grande rosone ma anche da monofore centinate. Tali scelte sembrano derivare più dai committenti (signori di Piombino e un tempo di Pisa), che dal loro architetto fiolosano, proveniente da una zona di cave di pietra serena e probabilmente avvezzo ai modelli brunelleschiani e michelozziani.

Un certo conservatorismo può essere osservato a fine secolo nelle opere lignee del Duomo. I lavori dell'intarsiatore emiliano Cristoforo Canozzi da Lendinara eseguiti nel 1486-1487 per un coro ligneo (quello maggiore o del transetto meridionale)⁴² dimostrano padronanza della prospettiva e interesse per la geometria solida (mazzocchio) ma anche, nella veduta di città con paesaggio retrostante, una maggior attenzione data alla massività piuttosto che alla linearità delle architetture le quali, diversamente da quello che ci si aspetterebbe da un artista fiorentino, hanno forme inequivocabilmente ancora medievali.

Del resto, anche le vicende relative all'elezione dell'operaio del Battistero⁴³ rivelano come negli stessi anni l'influenza degli esponenti della Dominante sulle fabbriche religiose fosse molto modesta e che i principali enti ecclesiastici cittadini fossero ancora espressione della nobiltà locale e della nomenclatura comunale. E una conferma del conservatorismo della Chiesa locale può essere fornita dal modello ligneo del Battistero (fig. 7) oggi al Museo Bardini di Firenze⁴⁴, datato presumibilmente al XVI secolo ma forse tardoquattrocentesco: esso mostra, senza alcuna proposta di modifica, il monumento nelle sue forme romanico-gotiche, cristallizzandole.

L'introduzione delle novità: i maestri del Rinascimento (Brunelleschi, Donatello, Michelozzo e Masaccio)

La veduta⁴⁵ che accompagna l'edizione torrentiniana (1562) de *Il Medico*, commedia di Jacopo Castellini, mostra il Lungarno in via di trasformazione in chiave manierista e medicea (fig. 8). Le due anime della città – quella medievale e quella moderna – sembrano poter convivere in un equilibrio che a livello architettonico si era tradotto nella dialettica fra le tendenze tardogotiche e rinascimentali⁴⁶. Ma si trattò di un convivenza solo apparentemente paritaria: le realizzazioni quattrocentesche monumentali che stiamo per vedere furono sfacciatamente antiquarie

ma prevalentemente prive di facciata, e dunque senza un vero rapporto visivo con la città.

L'arrivo a Pisa dei maestri del primo Rinascimento avvenne a metà degli anni venti, quando il linguaggio antichizzante elaborato da Brunelleschi era stato da poco inaugurato nel portico degli Innocenti e nella Sagrestia vecchia e stava facendo breccia nel gusto dei fiorentini. Si poté dunque rendere percepibile la dominazione con un netto cambio estetico, rinnovando gli spazi più significativi della città.

La presenza di Filippo a Pisa⁴⁷ è documentata in più occasioni, quasi tutte finalizzate alla costruzione di opere difensive: nel 1424 per generiche fortificazioni, nel 1426 per lavori per i Consoli dei Mari, nel 1427 per il trasporto di marmi, nel 1435 con Battista d'Antonio (probabilmente per la porta del Parlascio, appena deliberata), nel 1436 per un'ispezione, nel 1440 «a disegnare il luogo e la forma di certe fortezze da farsi» (cioè la porta del Parlascio e le due cittadelle), nel 1444, come testimone a un contratto per lavori di fortificazione (alla Cittadella nuova) e intento nell'innalzamento degli argini dell'Arno presso porta San Marco. Fra le varie opere lasciate da Brunelleschi a Pisa – non molto precisabili nella loro consistenza e perlopiù leggibili come interventi tecnici – la torre del Parlascio⁴⁸ sembra essere stata, sul piano formale, la più impegnativa e innovativa, anche per il suo alto valore simbolico (essendo rivolta verso Lucca ed essendo già dal 1320 una delle due porte monumentali della città). Iniziati nel 1435, i lavori venivano ancora finanziati nel 1437 e nel 1440 dovettero essere ripresi dallo stesso Brunelleschi a seguito di un dissesto delle strutture causato dalla troppa vicinanza del fossato ricavato nell'alveo del fiume Auser. La torre, prima della sua demolizione avvenuta nel secolo successivo, appariva «tanto alta che superava tutte le altre, tanto dentro che fuori della città» e aveva «tre procinti di mura e l'ultimo finiva con acuta sommità», ovvero era divisa in tre livelli da apparati sporgenti e conclusa da una copertura lignea a padiglione. Questo schema⁴⁹, ben presente alla gente di mare (la Lanterna di Genova e il faro di Porto Pisano) e già utilizzato da Brunelleschi per il Castello Visconteo a Milano (probabilmente da lui progettato fra 1428 e 1431 e andato distrutto nel 1447), ebbe un certo successo ancora nella seconda metà del Quattrocento in cantieri civili di grande portata (nell'Ospedale Maggiore di Milano e al Cremlino di Mosca).

Nel 1440 Filippo ebbe probabilmente un ruolo guida nell'allestimento della Cittadella Vecchia⁵⁰ nell'arsenale repubblicano (la Tersanaia) sfruttandone la recinzione a ponente della città. Si trattò della ristrutturazione delle fortezze angolari della darsena – il palazzotto presso la porta a Mare (o della Degazia), la fortezza di San Giorgio, la torre Guelfa⁵¹ – e della costruzione di un grosso muraglione

a scarpa con cordone in arenaria a ridosso della cortina lungo l'Arno. Stando alla pala quattrocentesca di San Nicola e a un disegno appena precedente le ristrutturazioni cinquecentesche⁵² (fig. 9), Palazzotto e Torre Guelfa furono dotate di un apparato sporgente su archetti e beccatelli e di una merlatura coperta da un tetto a padiglione che, insieme all'intonacatura delle murature (incerte per il reimpiego dei materiali derivanti dalla demolizione dell'oratorio di Santa Maria e San Ranieri, della chiesetta di Sant'Agnes e delle case circostanti nel 1408) e all'inserimento di finestre rettangolari listate di pietra, li assimila alla villa medicea del Trebbio.

Anche a levante di Kinzica (quartiere a sud dell'Arno), dopo che nel 1406-1410 erano stati espropriati e demoliti i numerosi edifici circostanti recuperandone i materiali, nel 1440-1443 fu realizzata una nuova cittadella⁵³ ancora più munita di quella di ponente. Nella iniziale fase "brunelleschiana" venne eretto fra il ponte di Spina e la porta San Marco un muro merlato largo almeno quattro braccia, poi rafforzato da un profondo fossato.

Di capitale importanza per l'ambiente artistico pisano fu anche la presenza di Donatello e di Michelozzo, attirati, come altri artisti fiorentini, dai vantaggi fiscali, dalla disponibilità di abili maestri marmorai e dalla vicinanza al porto per l'invio dei prodotti⁵⁴. I due⁵⁵ stabilirono una bottega in città nel ventennio 1426-1446 e vi soggiornarono stabilmente nel 1425-1427 e nel 1428. In questo primo periodo realizzarono, oltre al busto reliquiario di San Rossore (poi nella chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri e ora nel Museo Nazionale di San Matteo), la grande tomba in marmo policromo e dorato per il cardinale Rinaldo Brancacci (fig. 10), destinata alla chiesa napoletana di Sant'Angelo a Nilo⁵⁶ e giudicabile come un incunabolo del Rinascimento a Pisa. L'intera composizione, assiale e verticale, è concepita come una sorta di sipario centinato che si apre mostrando il sepolcro. Sopra uno zoccolo si ergono due svelte colonne composite che reggono un arco a tutto sesto con pennacchi laterali decorati da doppie lesene scanalate e tondi a rilievo; in alto svetta la cuspidale mistilinea decorata con gattici, di ascendenza più goticizzante, con al centro un tondo a rilievo; quattro schiacciate lesene articolano verticalmente lo sfondo sottolineando la direzione orizzontale del sarcofago.

La presenza dei maestri – fra cui va incluso anche il giovane Masaccio, impegnato nel convento del Carmine⁵⁷ e debitore del Brunelleschi per la scelta delle forme architettoniche e della loro rappresentazione (prospettica)⁵⁸ – lasciò certamente molte tracce, oltre alle opere in cui essi furono direttamente impegnati. Una cifra comune, facile da riprodurre ma con un alto impatto nel paesaggio urbano, è stata riscontrata nell'improvviso uso della muratura intonacata, al posto dei più costosi paramenti lapidei o laterizi a vista, e dell'arenaria per i dettagli architettonici, al posto del già classicissimo marmo di Carrara⁵⁹. Non mancano

episodi monumentali dell'impiego di questi nuovi materiali combinato con l'adozione del linguaggio brunelleschiano, più o meno attribuibili al loro divulgatore Michelozzo.

Il convento domenicano femminile suburbano di Santa Croce in Fossabanda⁶⁰, abbandonato dopo la guerra, fu acquistato dal mercante fiorentino Pietro Neretti nel 1426 e da lui donato all'Osservanza francescana l'anno successivo, non senza finanziarne la ricostruzione con una cifra enorme. I lavori dovettero procedere spediti, se già intorno al 1430 la chiesa era pronta per ricevere la pala d'altare di Alvaro Pirez d'Evora (stilisticamente debitrice del polittico del Carmine di Masaccio) e nel 1444 il monastero fu capace di accogliere il capitolo provinciale e ospitava stabilmente almeno trenta frati. Intorno agli anni settanta fu completato l'apparato decorativo della chiesa con pale d'altare e un crocifisso ligneo, e del convento con affreschi al piano superiore. Il passaggio delle truppe francesi nel 1499 provocò gravi danni al chiostro, riparati soltanto nel 1563 con la ristrutturazione del lato ovest (unico privo di coronamento laterizio). L'intervento quattrocentesco fu attuato, in accordo con la spiritualità dell'Osservanza, ristrutturando con austerità e decoro edifici preesistenti situati in un luogo isolato, accostando alla tradizione locale il nuovo linguaggio rinascimentale. Lasciando intatte le strutture trecentesche, all'interno della chiesa furono inserite quattro volte cupoliformi a crociera costolonata appoggiate alternativamente su peducci prismico-piramidali e paraste a fascio dal chiaro sapore michelozziano e confrontabili, anche se qui più elaborati, con quelli del convento osservante del Bosco ai Frati, ristrutturato nel 1427 per Cosimo il Vecchio. Lo spazio fortemente longitudinale dell'aula, ritmato dalle campate, termina visivamente nell'arcone a tutto sesto che introduce al presbiterio (modificato nel Settecento). All'esterno il semplice parallelepipedo riceve un coronamento laterizio a denti di sega e dentelli (in tutto analogo a quello mediceo di San Girolamo a Volterra) che si lega al classicheggiante e nudo timpano della facciata. A questa è sovrapposto un accogliente portico laterizio (fig. 11) a cinque campate voltate a crociera appoggiate su colonne marmoree di ordine composito (salvo un capitello a fogliame ancora tardogotico) e peducci a gemma. Fra gli archi sono ricavati oculi ciechi il cui ritmo si dilata lateralmente oltre i due pilastri marmorei angolari, risolvendo il conflitto manifestatosi fra paraste e tondi nel portico degli Innocenti a Firenze (1419-1427) ancor prima dell'ampliamento di Francesco della Luna (1436) e, ovviamente, delle inserzioni robbiane (1487). Alla chiesa, già dotata di uno svelto campanile trecentesco, fu aggiunta una sagrestia rettangolare con scarsella confrontabile con la michelozziana cappella del Noviziato di Santa Croce a Firenze. Il monastero fu probabilmente rifatto completamente, disponendone gli spazi intorno a un ampio chiostro (fig. 12), a partire dalla

manica est. Quattrocentesco appare anche il refettorio, coperto da una volta a pagiglione unghiata e comunicante attraverso un portale architravato con mensole fogliate. Il quadriportico si sviluppa su due ordini di colonne ioniche su muretti; a piano terra le volte a crociera si appoggiano su peducci che curiosamente mostrano il balteo, come quelli brunelleschiani della cappella Barbadori in Santa Felicità (1419-1423), della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella (1425-1428) e, decisamente più tardi, di Palazzo Lunense a Viterbo (1451-1455) di Bernardo Rossellino, già collaboratore di Donatello e Michelozzo (1425-1435) presente a Pisa nel 1446.

Anche il chiostro degli Erizzi⁶¹, ora quasi completamente perduto, aveva in origine due ordini, di cui restano soltanto due colonne in arenaria con capitello a foglie d'acqua su fusto ottagonale monolitico e base unghiata. Per i possibili confronti con analoghe soluzioni michelozziane arcaizzanti (per esempio il colonnato del convento di San Barnaba a Firenze e il cortile della villa di Careggi) il peristilio va datato entro la metà del XV e attribuito al patronato di Andrea di Mariano Erizzi, camarlingo filomediceo del comune.

Intermezzo: marmorai, vetrai, intarsiatori e poliorceti

Pisa si dimostrò occasione di formazione e di decollo professionale per molti artisti toscani e non⁶²: il Francione, Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli, Giuliano Giamberti, Matteo Civitali, Andrea di Francesco Guardi, Guardi di Nofri, Domenico di Giovanni da Milano poterono avvantaggiarsi della conoscenza diretta del classicissimo romanico locale⁶³ e dell'incontro con colleghi di valore e potenziali committenti. Non sempre ciò portò a grandi commissioni sul posto ma, in loro assenza, furono gli arredi (in particolare: altari, tabernacoli e cibori) a diffondere rapidamente gli elementi del nuovo linguaggio rinascimentale, a sperimentarne liberamente nuove combinazioni sintattiche, a verificarne la compatibilità con i materiali tradizionali e con il paesaggio urbano.

La lezione del duo Donatello-Michelozzo fu solo parzialmente accolta dal fiorentino Andrea di Francesco Guardi in occasione della riconfigurazione interna del Duomo con la realizzazione nel 1451-1452 dell'altare marmoreo di San Ranieri (ora in San Ranierino)⁶⁴, struttura architettonica ampia e riccamente decorata (fig. 13) costituita da una mensa su cassa reliquiario con tozze lesene angolari scanalate e baccellate. La pala soprastante è caratterizzata da un ordine impropriamente concatenato con lesene composite poi figurate che si sovrappongono alla ghiera dell'arco senza sorreggere un'architrave, riducendo la complessità del modello. Agli stessi anni cinquanta appartiene il ciborio scolpito dal Guardi ancora per il Duomo⁶⁵, nel quale le novità donatelliane si fondono col classicismo locale in una

composizione assiale e lineare, evidentemente dipendente dall'altare di San Raineri ma giocata sulle modanature.

Dalla taglia del Guardi uscirono anche i tabernacoli per San Giusto in Cannicci (1463)⁶⁶ e per Santa Caterina (intorno al 1470)⁶⁷: il primo ha sgraziate lesene ioniche baccellate che reggono un coronamento curvilineo con albertiane volute di raccordo; di ancor più scarsa qualità è il secondo, con timpano su lesene corinzieggianti.

All'interno del Duomo si trovano altre rare testimonianze nelle vetrate policrome installate da Leonardo e Goro di Bartolomeo da Scarperia nel 1450-1452⁶⁸. Nella scena dove *Giuseppe si rivela ai fratelli* si riconosce sullo sfondo un edificio a pianta ottagonale cupolato e chiuso da una lanterna: possibile allusione ai monumenti fiorentini (d'altronde il Patriarca è uno dei protagonisti della decorazione musiva del Bel San Giovanni) o più generico esercizio progettuale nel solco dei modelli brunelleschiani (la cupola di Santa Maria del Fiore e la rotonda di Santa Maria degli Angeli) e delle freschissime idee albertiane sugli impianti centrali. Altre vetrate, eseguite dalla stessa famiglia di Scarperia (Leonardo nel 1457-1463 e il cugino Bartolomeo detto Banco d'Andrea nel 1484), furono inserite nel Camposanto ma, spostate nel Duomo nel 1489, andarono distrutte nel 1595⁶⁹.

Altre occasioni di divulgazione delle forme rinascimentali furono senz'altro i cantieri pubblici, anche se non ne restano tracce molto consistenti. Il campanile del palazzo del Capitano, realizzato da Acconcio nel 1463⁷⁰ e le nuove rimesse dell'Arsenale (1465-1468)⁷¹ dovettero rendere ulteriormente visibile ai pisani la presenza fiorentina attraverso stilemi diventati ormai familiari e riconoscibili. Anche la Cittadella Nuova⁷² fu aggiornata dal punto di vista sia funzionale sia formale. Nel 1460 Antonio Manetti, già collaboratore del Brunelleschi, fu mandato in missione a Milano per ottenere la consulenza di Francesco Sforza, che inviò un disegno contenente alcune modifiche. Forse sulla base di questo progetto, nel 1465-1467 la cittadella fu rinforzata – secondo una sequenza processuale che sarebbe diventata canonica nei cantieri della Repubblica⁷³ – rendendola «fortissima et molto accomodata a ogni bisogno» (1468). I lavori proseguirono nel 1471 con Lorenzo di maestro Domenico capomastro e si conclusero nel 1475 con l'erezione della cappella di Sant'Andrea (dell'antico omonimo convento resta solo la base del campanile, noto come Torre Sant'Antonio) ma la fortezza, progettata più di trent'anni prima, appariva già obsoleta. Infatti i suoi resti quattrocenteschi, scampati alla furia dei pisani nel 1495 e inglobati dalla ristrutturazione alla moderna di Giuliano da Sangallo del 1512⁷⁴, erano ancora predisposti per la difesa piombante piuttosto che per opporsi al tiro parabolico o radente. Porta San Marco venne protetta da un mastio quadrangolare, sul fossato verso la città venne aperta la porta

della Campana e le cortine furono rinforzate da torrioni cilindrici (di Santa Barbara verso la campagna, della Campana e uno «con stanza» verso la città) dotati di apparato sporgente su archi e beccatelli. Le due fortezze – che stringevano la città a tenaglia secondo un modello già sperimentato dai Visconti un secolo prima⁷⁵ e in futuro reiterato nella Firenze medicea – diventarono i due fondali prospettici dei lungarni, prontamente raffigurati dall'intarsiatore pisano Guido di Filippo da Seravallino nel coro ligneo dietro l'altar maggiore del Duomo (1488-1490)⁷⁶.

Un committente principesco: Filippo de' Medici

Dopo mezzo secolo di decadenza, in città tornarono le condizioni (sebbene esterne) per una riorganizzazione delle attività e un rilancio degli investimenti. La stabilità politica e militare derivante dalla Pace di Lodi (1454) permise ai Medici di attuare una strategia di interventi pubblici e familiari destinati a fare di Pisa il secondo polo dello stato regionale⁷⁷. A nuove iniziative edilizie, che vedremo puntualmente, furono orientati anche i capitali accumulati grazie al mantenimento di relazioni economiche con il mercato internazionale⁷⁸ ma il risorgere della città ebbe soprattutto un protagonista: il suo vescovo Filippo de' Medici (1461-1474)⁷⁹, mediatore fra Pisa e Firenze e fra i Medici e il Papa. La sua attività di committente di architetture fu preceduta dalla ricognizione e dal consolidamento del patrimonio vescovile, base economica necessaria alla realizzazione di ambizioni progetti. I complessi da lui realizzati miravano a dimostrare la sua presenza dai molti risvolti: la continuità nei monumenti, il dominio nelle ville, la magnificenza nel palazzo, la carità nell'ospedale. I suoi nuovi edifici, come vedremo, avrebbero costituito, al pari e insieme al Duomo, i modelli di un nuovo classicismo.

Nella Primaziale gli interventi di rinnovamento dell'arredo furono suggellati dall'inserimento nella tribuna e nei transetti di un soffitto ligneo (Leonardo da Marti e Francione, 1462-1466)⁸⁰ che, senza modificare la solennità delle strutture, certamente dovette donare alla chiesa una spazialità più compiuta e misurata. Infatti, estendendo anche a tutte le navate laterali il piano matroneo su volte a crociera, si otteneva una chiusura dei vertiginosi volumi fra i doppi ordini di colonne⁸¹.

Appena giunto sulla cattedra pisana, Filippo dette avvio ai lavori al Palazzo Arcivescovile⁸², che doveva con le sue dimensioni e con la sua magnificenza mostrare con evidenza la rinascita della città e il ruolo della Chiesa nella riconciliazione con Firenze. Fin dal 1461 si provvide alla recinzione dell'orto grande, espandendo l'episcopio verso nord-est, probabilmente impostando già il perimetro del nuovo palazzo, risultato dell'aggiunta di un corpo a U a quello longitudinale trecente-

sco, insieme avvolgenti un grande cortile. I Libri di Entrata e di Uscita registrano una gran quantità di acquisti e prestazioni d'opera nel 1464-1472: in particolare, i marmi, giunti da Carrara sia prefabbricati (basi, capitelli, cornici) sia semilavorati, corrispondono alla realizzazione – da parte degli scalpellini Domenico di Giovanni da Milano e Gaspare di Antonio, attivi anche al duomo – del doppio loggiato, una manica del quale compare come facciata nella *Nascita di Esaù e Giacobbe* dipinta poco dopo al Camposanto da Benozzo Gozzoli. I pagamenti nel 1466 della decorazione interna (pittore Cosimo Rosselli) e della Cappella palatina (pittore Giovanni da Perugia), coperta da un variopinto soffitto cassettonato, dimostrano un rapido avanzamento dei lavori, da considerare quasi conclusi nel 1476, quando l'edificio a due piani attendeva di essere completato nella decorazione e negli arredi. Il palazzo, affatto isolato e circondato da giardini, ha dimensioni paragonabili soltanto con le coeve residenze di Urbino e di Roma (palazzi Venezia e della Cancelleria): anzi, precedendone la conclusione, può essere considerato il prototipo dell'*insula* principesca. I suoi spazi scoperti (cortile, giardino, prati) avevano tutti forma rettangolare e modulata secondo uno stesso rapporto (3:4), nel tentativo – riuscitissimo – di controllo e coordinamento del complesso. L'aulica dignità della dimora arcivescovile, sede di uffici pubblici, è sottolineata anche dal carattere munito della facciata verso il duomo (serrata da due avancorpi laterali), dall'assialità del cortile (sette per dieci campate) e dalla sequenza piazza-cortile-giardino. Della primitiva configurazione resta solo il grande e luminoso quadriportico (fig. 14) con soprastante loggiato marmoreo (in origine privo dei tamponamenti), essendo il resto frutto di modifiche successive. Il primo ordine, solo apparentemente confrontabile col Portico degli Innocenti, si distingue da esso per i festosi capitelli composti italici (qui dotati di un solo giro di foglie e caratterizzati dall'inserimento del motivo floreale nell'abaco e nelle volute ioniche) e per gli ampi rosoni fra le arcate (come nel cortile del palazzo Piccolomini a Pienza) ispirati ai rilievi del Duomo e del Battistero (fig. 15). Il doppio ordine di membrature marmoree e l'iscrizione inserita nel fregio richiamano l'albertiano cortile del Palazzo Ducale di Urbino ma qui le esili colonne composite hanno fusti cilindrici per le resistenze lombardo-pisane degli esecutori. Intorno al cortile erano distribuite in modo sapiente le diverse funzioni rappresentative, amministrative e di servizio al palazzo. L'ala sud, preesistente e commisurata alla chiesa di San Giorgio di Ponte (larga 15 braccia), si affaccia sul giardino segreto e contiene al piano terreno, fra gli altri ambienti curiali, una sala coperta da una volta a padiglione unghiata su peducci composti con collarino albertianamente scanalato. L'ala est, affacciata sul prato, ospitava magazzini classicamente voltati a botte. Quella nord, completamente nuova e "marchiatissima" dagli emblemi medicei, appare molto

più profonda e articolata, con la proliferazione dei suoi volumi dinamicamente proiettati verso gli orti: al piano terreno si sviluppa una grande sala ipostila con volte a crociera su pilastri rastremati destinata a magazzino; al primo piano, oltre agli uffici, si trova la biblioteca sostenuta da una “ulpia” colonna dal fusto cilindrico; all’angolo nord-ovest era previsto uno scalone monumentale con corrimano marmoreo, poi non realizzato; al suo posto venne costruito uno scaloncino a doppia rampa con colonna monolitica addossata al muro di spina (come prima nel convento fiorentino della Santissima Annunziata e poi a Urbino) per regolare il flusso dei visitatori. L’ala ovest, rivolta alla piazza e composta in modo simmetrico intorno al portone d’ingresso, conteneva la sala madornale e altri ambienti curiali direttamente raggiungibili dallo scalone. Questo complesso organismo, perfettamente rispondente alle esigenze principesche del suo committente e al ruolo di mediazione della curia episcopale fra la città e le potenze regionali, fu congegnato secondo i più recenti principi albertiani di *firmitas* (nel sapiente involucramento delle strutture precedenti e nell’uso economico quanto splendido dei materiali), *utilitas* (nella razionale organizzazione delle funzioni) e *venustas* (nell’armonico proporzionamento delle parti, tanto in elevato quanto in pianta, e nella loro simmetrica disposizione). Ciò richiese consapevolezza e grande cultura, difficilmente attribuibili *in toto* ai due probabili progettisti del palazzo – il Francione, «legnaiolo domestico» del Magnifico e costruttore di modelli, e il suo allievo Baccio Pontelli⁸³: entrambi chiamati a progettare la cappella funeraria del vescovo. È infatti plausibile una diretta responsabilità del vescovo, cultore di architettura coinvolto nelle discussioni *de re aedificatoria* presso l’itinerante corte papale di Pio II negli anni immediatamente precedenti l’inizio dei lavori.

Lo Spedale dei Trovatelli⁸⁴ è frutto dell’unione dei due ospedali di Santo Spirito degli esposti e della Pace, avvenuta fra il 1411 e il 1419. Esso era composto nel 1414 da cinque edifici – la chiesa di San Giorgio dei Tedeschi, l’ospedale e tre case – che dopo l’acquisizione vennero riparati e ampliati fino a costituire un edificio a due piani fuori terra con due chiostri. L’aspetto odierno, però, è frutto di una serie di lavori avvenuti nel terzo quarto del Quattrocento. Per volontà e con il sostegno economico dell’arcivescovo Filippo de’ Medici, dopo il rifacimento di tutti i tetti (1459) e di alcune finestre (1463), si provvide a un più organico intervento destinato a riqualificare il cuore del complesso (il chiostro maggiore) e il suo rapporto con la città (la facciata su via Santa Maria), pur mantenendo le strutture originali. Il progetto di ampliamento e ristrutturazione, coordinato da un modello ligneo eseguito da un Simone legnaiolo (membro di una famiglia pisana di maestri che non può essere automaticamente individuato come progettista), dovette prevedere l’impianto quadrangolare del cortile con loggiato su doppio ordine (entro il

1466) e fors'anche la facciata intonacata con aperture in pietra arenaria (dal 1473), a imitazione dell'omologo istituto fiorentino. Tanto all'interno quanto all'esterno si faceva largo impiego di nuovi stilemi e nuovi legami sintattici: il linguaggio antichizzante compariva nel cortile con l'adozione dell'ordine architettonico (colonne), mentre l'uso di nuovi materiali caratterizzava la facciata fiorita (fig. 16) con l'introduzione di leggiadre finestre crociate e architravate finemente scolpite e del ricco portale con ghiera modanata e cordonata. La scelta di ampie superfici intonacate serviva a uniformare e coprire il palinsesto delle precedenti costruzioni ma da esse – elegantemente graffite a simulare un paramento isodomo – si facevano spiccare volentieri le regolari aperture, limitando il lavoro degli scalpellini (gli stessi del Palazzo Arcivescovile e dell'Opera del Duomo, allora i migliori in circolazione) a pochi raffinati snodi formali (finestre crociate, peducci compositi). Questi, nelle intenzioni del committente, alludevano ai modelli rosselliniani impiegati per Pienza, ricordando i legami del vescovo con il papa fondatore. Lo spazio interno, ormai definito nel 1477, venne riconfigurato con più aggiornati sistemi di copertura (soffitto a cassettoni, volta a padiglione) e decorativi, per essere finalmente dotato dei necessari arredi entro il 1482.

La cappella di Santa Petronilla, ricavata nell'abside occidentale di San Piero a Grado⁸⁵, fu ricostruita in forme rinascimentali (fig. 17) dal maestro muratore Guglielmo di Martino nel 1463-1464 su committenza dei cappellani del Duomo, che avevano già fatto sostituire il manto del tetto nel 1460 e andavano arricchendo gli arredi della chiesa nel quadro del rilancio del santuario, che sorgeva in un'area extraurbana devastata dalle guerre. L'intervento è descritto dalle fonti (ed è reso riconoscibile dal ripristino della metà del XX secolo) come una loggia coperta da una volta «fornita e scarbata di bianco», la cui complessa geometria a calotta su unghie si adatta alla pianta semicircolare dell'abside e si appoggia su tre peducci, su due semicolonne e due colonne ioniche, la cui esecuzione fu affidata a uno scalpellino fiorentino (ignoto ma evidentemente specialista nel trattamento della pietra serena) che si ispirò a quelle michelozziane della libreria di San Marco. Intorno alla medesima chiesa protoromanica nel 1473 fu realizzato un portico ligneo su pilastri in muratura (demolito nel 1787)⁸⁶ creando una sorta di antichizzante peristasi arcaica.

L'ultima commessa di Filippo fu la cappella della Croce nel Camposanto, affidata nel 1474 al Francione e a Baccio Pontelli⁸⁷, che ne misero a punto il progetto. Avrebbe dovuto trattarsi di un'aula parallelepipedica (19 braccia per 27 e mezzo, alta 19) rivestita di marmo: mai realizzata e da non confondere con la cappella Dal Pozzo⁸⁸, sarebbe stata il meritato mausoleo del vescovo, incastonato fra le splendide vetrate e le preziose pitture da lui stesso promosse.

Un prospettico di architetture: Benozzo Gozzoli

La più alta testimonianza visiva della cultura architettonica del tempo fu senz'altro il grande ciclo di *Storie tratte dall'Antico Testamento* dipinto da Benozzo Gozzoli nel Camposanto dal 1469 al 1485: un grande repertorio di forme, in parte riassuntivo di quanto realizzato in città e in parte propositivo di nuove soluzioni architettoniche⁸⁹. L'incarico del completamento della decorazione e della risemantizzazione del monumento medievale fu affidata al pittore – allievo del Beato Angelico e di Ghiberti e protetto dai Medici – dall'operaio Antonio di Jacopo dalle Mura, dopo complesse e infruttuose trattative con altri grandi artisti⁹⁰. L'unico modello possibile di grande formato per le ventisei scene maggiori poteva essere all'epoca il ciclo del Chiostro Verde di Santa Maria Novella (tra i cui autori figura Paolo Uccello)⁹¹ ma quest'«opera terribilissima» (come la definì Vasari) appare molto più ricca di scenografie costruite. Infatti, se da una parte Benozzo concepì i quadri come finestre sulla realtà secondo la concezione albertiana della *pictura*, dall'altra tenne separati gli affollati spazi della scena dai fondali architettonici come nel teatro dell'epoca⁹². L'uso insistito della prospettiva centrale non riesce a unificare completamente i protagonisti dell'azione con le città e le architetture dello sfondo, descritte così minuziosamente da apparire articoli idealizzati e individualizzati di un catalogo di tipi e di linguaggi. Seguendo un criterio prettamente teatrale, nell'opera di Gozzoli si possono distinguere diversi generi architettonici: il grottesco-tardogotico, il comico-moderno e il tragico-classicista.

Nella *Distruzione di Sodoma* l'architettura assume un valore morale e quindi la riprovazione per la città peccatrice si sposa con quella per la sua consistenza, prevalentemente medievale: non sembra però di potervi scorgere una qualche citazione di monumenti pisani, che – del resto – sarebbe parsa del tutto inopportuna all'interno del monumento dedicato alla memoria cittadina.

L'ambientazione delle scene in città moderne vede l'assemblaggio senza scorci prospettici e proporzionamento di architetture antiche e rinascenti. Nella *Costruzione della Torre di Babele* (1474) si possono notare *selective copies* del Duomo di Pisa e dei fiorentini Palazzo Medici, Palazzo Vecchio e Santa Maria del Fiore, ma anche più puntuali raffigurazioni della Piramide Cestia, della Mole Adriana, del Pantheon, della Colonna Traiana e del Palatino, che Benozzo poteva aver ben osservato nei suoi soggiorni romani (1447-1449 e c. 1456-1458). Una simile commistione compare anche nella *Maledizione di Canaan* e in *Abramo e gli adoratori di Belo*, con la convivenza di modelli delle due ultime generazioni, in *Giuseppe e i suoi fratelli in Egitto*, con palazzi e logge albertiane accanto a rimandi alla basilica vitruviana, ai palazzi imperiali e al Duomo fiorentino, e nella *Nascita di Esaù e Giacobbe*,

ove un antiquario arco di trionfo separa un classicissimo palazzo trabeato da una loggia rinascimentale a due piani profittevolmente confrontabile con i chiostrì pisani appena realizzati o in via di realizzazione.

La più pura architettura classicista compare nella formulazione di città ideali in *Abramo e gli adoratori di Belo*, nel *Sogno e nozze di Giacobbe*, nell'*Infanzia e giovinezza di Mosè*, nella *Visita della regina di Saba a Salomone*, dove sono molti i riferimenti alle teorie di Alberti e Filarete e alle loro applicazioni a Pienza e Urbino. In particolare, si trae ispirazione dalle tipologie edilizie e dalle sintassi albertiane. Il tempio è presente nella sua traduzione rosselliniana del San Pietro al Vaticano, citato nella *Visita della regina di Saba a Salomone*; l'interpretazione lignea dell'ordine è evidente nel dittico di telai strutturali nella *Vendemmia ed ebbrezza di Noè* (fig. 18), mentre i principi compositivi albertiani del pilastro+arco e della colonna+trabeazione trovano una coerente illustrazione nei palazzi della *Giovinezza e sacrificio d'Isacco*, della *Nascita di Esaù e Giacobbe* e dell'*Infanzia e primi prodigi di Mosè*, prima della loro combinazione nell'ordine concatenato comparso per la prima volta nell'*Innocenza di Giuseppe* (1477).

L'età del principato: Lorenzo de' Medici

Protagonista delle principali iniziative architettoniche nella Pisa dell'ultimo quarto del secolo fu senza dubbio Lorenzo de' Medici (1469-1492), la cui committenza⁹³ fu orientata dalla componente albertiana della sua formazione e si svolse attraverso un'assidua presenza nel Pisano, apprezzato luogo di delizie (terme e caccia) oltre che secondo polo del nascente stato regionale.

Nel 1472 il Magnifico volle la riapertura dell'università a Pisa⁹⁴, luogo strategico geograficamente, polo da rivitalizzare nel quadro di un equilibrato sviluppo dello stato territoriale e città ideale dove far liberamente proseguire le ricerche neoplatoniche e riunire tante giovani presenze straniere lontano da Firenze. Negli anni seguenti fu istituita un'apposita magistratura (1473) e lo studio fu finanziato da Sisto IV (1476) ma la peste del 1477 ne costrinse il trasferimento a Pistoia e Prato. Probabilmente un progetto per il Palazzo della Sapienza⁹⁵ fu predisposto fin da subito ma esso venne realizzato soltanto dal 1486 in poi sul sito della piazza dei Grani «*ubi Sapienza est facienda*»: la supplica a Innocenzo VIII per il finanziamento della costruzione e lo sfratto dei bottegai dell'anno successivo confermano l'avvio del cantiere. I lavori erano certamente già iniziati nel 1489 e un anno dopo il piano terra appariva concluso (almeno l'ala est), il primo livello era in piena costruzione e già si avanzava la proposta di un secondo piano. Il cantiere doveva essere a un buon punto nel 1491, quando venne fusa la campana della torre d'ingresso a

suggello della sua sistemazione, ma già l'anno successivo, per la morte del Magnifico, i lavori allo studio, pur giudicato «bellissimo», furono interrotti. Le difficoltà belliche indussero alla sua chiusura nel 1494, benchè la Repubblica pisana continuasse a investire nel cantiere (decorazione pittorica nel 1498), che poté dirsi finalmente concluso solo in epoca medicea (nel 1543) con la riapertura dell'università dopo alcuni modesti interventi. La precedente organizzazione dell'area, destinata a mercato, dovette condizionare non poco la realizzazione della Sapienza con il suo aspetto fortificato e introverso, con la sua forma quadrangolare e con la sua razionale distribuzione di spazi e strutture (sopravvissute fino all'inizio del Novecento). La chiara disposizione delle funzioni (didattica di sotto, residenza di sopra), l'isolamento dell'edificio e la sua forma evidente possono aver avuto per modello quello dei cenobi urbani, secondo il suggerimento di Alberti, ma anche l'importante precedente bolognese del Collegio di Spagna del Gattapone (1365), con la proposta dell'asse ingresso-aula magna (qui ribadito al piano superiore dal bipolo cappella-biblioteca). La sequenza assiale *fauces*-atrio testudinato-peristilio richiama i modelli antiquari ipotizzati da Alberti per la *domus* privata mentre la forte e pregressa longitudinalità del cortile (fig. 19) appare al contempo corretta dalla deformazione prospettica della pianta trapezoidale (a sua volta mascherata dal pozzo centrale) e graduata da una maggior profondità (di una seconda campata) dei portici minori. Il quadriportico, confrontabile non solo con i chiostri michelozziani, è articolato su due ordini di moduli tendenzialmente cubici (con volte e archi a tutto sesto al piano inferiore, trabeati al piano superiore) caratterizzati dall'impiego antiquario dello stile ionico, figuramente più adatto alla contemplazione e omogeneo ai cortili di Fossabanda e piazza delle Vettovaglie, ma con alcune varianti interne. Resta ignoto il sapiente regista dell'intera operazione di adattamento delle vecchie strutture alle nuove esigenze funzionali e formali, ma il coinvolgimento di Giuliano da Sangallo (più volte impegnato a Pisa dal Magnifico) sembra da preferirsi ad altri (Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, il Francione), anche se sotto il forte influsso albertiano comunque evidente nelle proporzioni in pianta e in alzato e nel controllo visivo dello spazio.

In età laurenziana abbondano poi interventi che non incidono sulla struttura della città ma inseriscono forme conchiuse negli spazi (altari) e nei complessi esistenti (chiostri). All'ambito di Matteo Civitali appartiene la pala marmorea di Santa Caterina⁹⁶, un trittico diviso da lesene trabeate di gusto antiquario, databile intorno al 1480 per analogia con opere di Antonio Rossellino. Di sicura paternità dello scultore lucchese è l'altare marmoreo del Duomo (ora al Museo dell'Opera)⁹⁷, commissionatogli nel 1485 insieme ad altri ventuno (poi non realizzati) in sostituzione di altrettanti precedenti in gesso. Dall'intera serie degli altari laterali,

in anticipo sulle macchine vasariane, sarebbero scaturiti l'effetto ritmico generale e i rimandi tra un arredo e l'altro, contrappunto moderno al classicismo romanico di Busketo: nell'esemplare rimasto (fig. 20) l'ordine concatenato si sviluppa a vantaggio del trilito con uno sviluppato timpano su *geison* aggettante in corrispondenza dei sostegni, dado borchiato su capitelli corinzieggianti e fusti con candelabre a rilievo. Le lesene angolari, inusitatamente semiesagonali, mostrano ciascuna una faccia rivolta all'interno dell'altare e una all'esterno, racchiudendo tanto lo spazio della rappresentazione quanto quello della parete: dinamicissimo effetto non raggiunto per la mancata realizzazione dell'intero ordinativo e per la successiva decontestualizzazione dell'unico esemplare eseguito.

Nel convento di San Francesco⁹⁸ vennero costruiti due chiostri. Il più settentrionale, già bisognoso di restauri nel 1517 (vi furono sostituite nove colonne), ha impianto irregolare (i lati misurano nove, dieci o dodici arcate) con campate coperte a crociera e al cervello ritardatari medaglioni araldici della famiglia Mosca (arme con spade incrociate e aquila); le colonne hanno capitelli 'compositi' vari (e qui la *varietas* appare come un pregio) con abaco fiorito (come nel palazzo arcivescovile) e astragalo a perline e fusaruole (fig. 21); il verone (tamponato) con esili colonne in arenaria ricorda analoghe esperienze michelozziane suggerendo una datazione non molto dopo la metà del secolo. Il chiostro più meridionale di San Francesco (fig. 22), realizzato al posto del primo (trecentesco), fu affidato nel 1485-1486 dall'orafo Antonio di Jacopo da Pisa, operaio del Duomo e della fabbrica del convento, a Bartolomeo (Banco) e Giovanni d'Andrea di Gerardo da Firenze, già collaboratori di Rossellino in Santa Croce a Firenze. Il contratto stabiliva che per «*construere et edificare de novo cum culumpnis de petra macigni*» fossero consegnate trentotto colonne con basi e capitelli con «*viticcis et folis sfoliatis all'antica*», peducci e panche di pietra della Gonfolina. L'analisi di quanto realizzato (un quadriportico di trentasei colonne con capitelli sfogliati, anche se non tutti, essendocene di salomonici e dorici agli angoli) mostra che (al netto delle sostituzioni) l'impegno fu sostanzialmente rispettato senza discostarsi molto dall'autorevole modello, contemporaneamente rosselliniano, fiorentino e francescano, del cosiddetto "chiostro del Brunelleschi" in Santa Croce.

Capitelli molto simili a quelli di San Francesco si notano nel portico di Palazzo Poschi in borgo Stretto⁹⁹. L'accorpamento trecentesco di più case era stato uniformato da una profonda facciata laterizia con eleganti bifore, poggiate su quattro arcate rette da sostegni in verrucano proseguenti verticalmente in finte lesene complanari alla facciata. Al posto dei cinque pilastri, forse subito dopo il passaggio alla famiglia Poschi (1496), furono inserite altrettante colonne (fig. 23) con capitelli rosselliniani ionici sfogliati con collarino allungato e scanalato, peducci in pietra

serena e, al livello dei davanzali, una marmorea cornice marcapiano modanata. Di ascendenza albertiana appaiono nella loro *varietas* anche i capitelli corinzi del portico verso il giardino di Palazzo Vitelli (fig. 24): un solo ordine di foglie d'acanto avviluppa il calato alternativamente embricato e strigliato a cui si sovrappongono un cordone o una collana e uno ionico astragalo a ovuli e dardi. Le colonne, liberate dal restauro di Severini e ritenute cinquecentesche come tutto l'edificio¹⁰⁰, sono probabilmente più antiche del 1499, quando Vitellozzo (†1502), in fuga dai Fiorentini¹⁰¹, prese possesso del complesso senza avere il tempo di ristrutturarlo.

D'incerta datazione è anche il chiostro ionico di San Girolamo, sicuramente costruito dopo il 1474 (anno d'insediamento dei gesuati)¹⁰². In esso, un regolare quadrato di quattro arcate (fig. 25), non si affronta il problema angolare, per quanto compaia, incoerentemente in una colonna mediana, un isolato capitello composito. Nulla più si può dire oggi del chiostro marmoreo di San Michele in Borgo¹⁰³, realizzato nel 1492-1493 e distrutto a seguito dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.

Nel 1493 fu deciso il trasferimento del mercato del grano dalla vecchia piazza (destinata a sede dello studio) alla piazza de' Porci (ora delle Vettovaglie)¹⁰⁴, vicina a uno scalo sull'Arno e al Ponte Vecchio. Il progetto, del pisano Giovanni di Mariano, prevedeva l'introduzione nel tessuto edilizio medievale di un quadrilatero apparentemente regolare, visivamente connesso al percorso porticato di Borgo Stretto e organizzativamente ispirato alla precedente piazza dei Grani. L'anno successivo l'Opera del Duomo acquistava case e ancora un anno dopo veniva siglato un contratto con maestranze comasche per l'esecuzione delle opere. Ma a causa della guerra il trasferimento definitivo avvenne solo nel 1553, al termine di un decennio di lavori. Le demolizioni di case e botteghe (fra cui la *domus* degli Erizzi) e la costruzione al loro posto di un cortile circondato da un doppio ordine di ventidue colonne ioniche si riallacciarono probabilmente a quanto già realizzato. Infatti, degli attuali sostegni solo quattordici furono allogati nel 1543 e il quadriportico (fig. 26) ha il sapore di un chiostro conventuale michelozziano, essendo costituito da robuste arcate ioniche con volte a crociera sormontate da un esile loggiato ionico con trabeazione lignea (poi tamponato). Pur essendo privo di fascia marcapiano, il "chiostro" è confrontabile con quelli di Fossabanda, San Girolamo e Sapienza, i cui peducci e capitelli hanno volute piccole e pulvino.

Uniche eccezioni al tipo degli spazi introversi sembrano essere gli oratori isolati: quello grande (1479) in piazza San Francesco¹⁰⁵ e quello di San Bernardino all'incrocio fra le vie Emilia e Fiorentina¹⁰⁶. Quest'ultimo, realizzato entro il 1480 per scongiurare le violente epidemie di peste, è un edificio a pianta ottagonale absidata, completamente costruito in laterizio e concluso da una cupola con

pinnacolo e campanile a vela (fig. 27). Al di là delle sue piccole dimensioni, il suo valore consiste nell'essere la prima effettiva realizzazione tridimensionale dei modelli a impianto centrale già visualizzati nelle decorazioni pittoriche, anche se le lesene spigolari richiamano esempi romanici più che il plasticismo della rotonda brunelleschiana degli Angeli.

La riflessione sulla pianta centrale sembra investire anche l'impianto ottagonale del Santo Sepolcro pisano, costruito nel XII secolo da Diotisalvi e dotato di un portico in età moderna, poi demolito nell'Ottocento¹⁰⁷. L'iconografia cinquecentesca, pur con molte incongruenze e imprecisioni¹⁰⁸, rappresenta coerentemente il colonnato come una classicheggiante peristasi monoptera disposta intorno alla rotonda romanica. I rilievi e le vedute sette-ottocentesche (fig. 28)¹⁰⁹, invece, mostrano il tempio circondato su quattro degli otto lati da un leggiadro porticato ionico dalle cui colonne sorgevano corte lesene interposte, come in Palazzo Poschi, alle ghiere a tutto sesto degli archi soprastanti. L'esatta datazione del colonnato (forse modificato a seguito dell'aggiunta di corpi di fabbrica intorno alla chiesa) è complicata dalla sua perdita ma non si devono presumere gli esperimenti bramanteschi e raffaelleschi per ammettere lo sviluppo a Pisa dell'impianto centrale.

Epilogo

Recuperata nuovamente la libertà nel 1494, i pisani tornarono volentieri al linguaggio e ai materiali prerinascimentali. L'occasione fu il completamento della chiesa di San Francesco, tanto cara ai cittadini. Nel 1496 fu stipulato un contratto con Marco del fu Martino di Bonamore da Pontremoli per il rivestimento marmoreo del fronte sulla piazza¹¹⁰. La facciata, già impostata nel 1300 con il tradizionale inquadramento romanico fra due lesene spigolari e al centro il portale architravato con arco crescente tipicamente pisano, fu proseguita fino ai capitelli corinzieggianti con abaco concavo e rosetta di sapore albertiano (fig. 29). Finalmente l'architettura tornava a cercare un rapporto con la città uscendo dall'introversione dei chiostri, dalla chiusura delle fortezze e dall'angustia degli altari ma la realizzazione della facciata neomedievale trovò difficoltà e venne interrotta, per essere ripresa nel 1603 e terminata con un magniloquente frontone classicista il cui fregio tipografico celebra la nuova evergetica committenza. Medicea, naturalmente.

- 1 Sul preponderante aspetto medievale o moderno della città, cfr., ad esempio, P. Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca, 1751; Viaggiatori stranieri a Pisa dal '500 al '900, a cura di L. Blasucci, Pisa, 2003. Ringrazio Maria Adriana Giusti, Ewa Karwacka, Ferruccio Canali e Annamaria Ducci per la lettura preliminare del saggio.
- 2 Gli studi su Pisa romanica e gotica sono innumerevoli. Per grandiosità d'impianto, si veda il classico saggio di R. Borchardt, *Pisa, solitudine di un impero*, a cura di M. Marianelli, Pisa, 1965. Da ultimi, M. Mitterauer e J. Morrissey, *Pisa nel medioevo. Potenza sul mare e motore di cultura*, Roma, 2015.
- 3 Anche per le iniziative architettoniche medicee dal XVI secolo in poi la bibliografia è sterminata. Per impostazione del problema e ampiezza di approcci, *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di F. Spini, Firenze, 1976.
- 4 Fondamentali contributi alla conoscenza del Rinascimento pisano sono senz'altro quelli di M.A. Giusti, *Architetture a Pisa nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992), a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat e L. Marchetti, Milano, 1992, pp. 199-210, per l'impostazione della ricerca, e *Architettura a Pisa nel primo periodo mediceo*, a cura di E. Karwacka Codini, Roma, 2010, per un esaustivo catalogo dei casi principali e una prima ampia riflessione di sintesi. Degli altri testi si darà puntualmente conto in nota.
- 5 È questo un argomento del tutto trascurato dalla pur puntuale *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano, 1998.
- 6 Per una storia urbanistica della città, E. Tolaini, *Pisa*, Bari, 1992, in part. pp. 58-87.
- 7 Da ultimo, M. Frati, *La Piazza del Duomo di Pisa: un millennio di miracoli*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Caleca, M. Collareta e G. Garzella, Ospedaletto, 2014, pp. 47-59.
- 8 M. Ronzani, *La formazione della piazza del Duomo di Pisa (secoli XI - XIV)*, in *La piazza del Duomo nella città medievale (nord e centro Italia, secoli XII-XVI)*, atti della giornata di studio (Orvieto, 1994), a cura di L. Riccetti, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 46/47, 1990/1991, pp. 19-134, in part. pp. 126-128.
- 9 F. Redi, *La Tersana di Pisa da arsenale della Repubblica a fortezza fiorentina*, in *Pisa e il Mediterraneo: uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di M. Tangheroni, Ginevra, 2003, pp. 156-161.
- 10 F. Paliaga, *Chiese di Pisa: guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, 1999, p. 63.
- 11 H. Klotz, *Deutsche und italienische Baukunst im Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1965/1966, 3/4, pp. 171-206, in part. pp. 194-198.
- 12 Sui lavori trecenteschi, A. Caleca, *La dotta mano: il Battistero di Pisa*, Bergamo, 1991, pp. 189-201; M. Frati, *Spazi di gioia. I battisteri in Toscana dalle origini al tardo Medioevo*, in *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battesimo nella Toscana medievale*, a cura di A. Ducci e M. Frati, Ospedaletto 2011, pp. 43-92, in part. pp. 65-66, 88.
- 13 Da ultimo V. Ascani, *Il Duomo di Pisa. Architettura e scultura architettonica dalla fondazione al Quattrocento*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 85-109, in part. p. 109.
- 14 M.L. Cristiani Testi, *Un disegno di architettura del XIII secolo*, in «Critica d'arte», 37, 1972, 126, pp. 5-18; Eadem, *Introspezione termografica del Palazzo dei Cavalieri a Pisa: problemi antichi e nuove tecnologie*, ivi, 45, 1980, 172/174, pp. 51-64.

- 15 F. Redi, *Palazzo Blu: restauro d'arte e cultura*, Ospedaletto, 2009.
- 16 Nel 1441 Cosimo il Vecchio acquistò dai Valori quello che restava del palazzo degli Appiaini, assai danneggiato dalla guerra ma vicino alla nuova cittadella. L'aspetto precedente i restauri stilistici è frutto della ristrutturazione voluta da Cosimo il Giovane. M.A. Giusti, *Il "palazzo vecchio" di Pisa*, in *L'architettura di Lorenzo*, cit., pp. 208-209; V. Di Felicianantonio, *Palazzo Vecchio de' Medici*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 162-165; *Il Palazzo della Prefettura a Pisa: artisti, artefici, protagonisti per la rinascita*, Ospedaletto, 2014.
- 17 O. Banti, *Pisa: iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo*, Pisa, 1991, p. 88.
- 18 P. Caroli e A. Panajia, *Palazzo Gambacorti, poi dei Priori, oggi Comunale*, in *I palazzi di Pisa nel manoscritto di Girolamo Camici Roncioni*, a cura di A. Panajia, Pisa, 2002, pp. 258-262; F. Redi, *I palazzi pisani nel medioevo. Una lettura archeologica e tipologica delle strutture superstiti*, in *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica Repubblica Marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze, 2010, pp. 33-42, in part. pp. 37-38.
- 19 P. Caroli e A. Panajia, *Palazzo Poschi*, in *I palazzi di Pisa*, cit., pp. 114-116.
- 20 La proprietà passò nel 1447 dagli Astai ai fiorentini Primi. Questi la cedettero molto presto ai Visdomini, che già nel 1465 la trasferirono ai da Capannoli, dai quali l'acquisirono nel 1496 gli Agostini. A. Melis, G. Melis e A. Panajia, *Palazzo Agostini*, in *I palazzi di Pisa*, cit., pp. 41-45; Redi, *I palazzi pisani*, cit., pp. 38-40. Sui restauri stilistici, A. Spinosa, *Piero Sanpaolese: contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, 2011, p. 153.
- 21 *Lucca medievale: la decorazione in laterizio*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di C. Baracchini, G. Fanelli e R. Parenti, Lucca, 1998.
- 22 Bonaccorso Pitti prese «in Pisa una casa con assai masserizie a pigione da Bindo e Iacopo e Filippo degl'Astai per pregio di fiorini 48 d'oro» da aprile a novembre 1411: B. Pitti, *Ricordi*, a cura di V. Vestri, Firenze, 2015, p. 61. Il rango del conduttore e il prezzo pattuito fanno pensare a una residenza di prestigio.
- 23 P. Caroli e A. Panajia, *Palazzo Gambacorta*, in *I palazzi di Pisa*, cit., pp. 227-229; Redi, *I palazzi pisani*, cit., pp. 36, 37.
- 24 A. Roberts, *Dominican women and Renaissance art. The Convent of San Domenico of Pisa*, Aldershot, 2008.
- 25 G. Garzella e F. Andreazzoli, *Tra medioevo ed età moderna: una città in trasformazione. Materiali, maestranze e modi di abitare*, in *Le dimore di Pisa*, cit., pp. 21-32, in part. p. 23, p. 32 n. 17.
- 26 Ronzani, *La formazione della piazza*, cit., p. 129.
- 27 *Il catasto di Pisa del 1428-29*, a cura di B. Casini, Pisa, 1964: dati credibili, nonostante le esagerazioni dei dichiaranti finalizzate a evadere almeno parzialmente il fisco.
- 28 Archivio di Stato di Firenze, *Ufficiali delle castella*, 23, cc. 2r-4v.
- 29 *Ivi*, cc. 14r-30v.
- 30 G. Garzella, *Prima del palazzo. L'insediamento, la famiglia, la proprietà tra Medioevo ed Età moderna*, in *Il Palazzo alla Giornata: storia e memorie della sede del Rettorato dell'Università di Pisa*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi, Pisa, 2005, pp. 35-44; P.D. Fischer, *Palazzo Lanfreducci detto "Alla Giornata"*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 218-221.
- 31 S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, Fiorenza, 1580, p. 174; Banti, *Pisa: iconografia*, cit., pp. 90-91.
- 32 E. Coturri, *Gli ospedali di Asnello ad Agliana ed a Pisa*, in «Bulettno storico Pistoiese», s. III,

- 18, 1983, pp. 95-104; G.A. Perniola, *Chiesa di San Bernardo*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 142-145.
- 33 L. Tongiorgi, *Ceramiche spagnole del 1400 su un muro dell'antico convento di S. Anna in Pisa*, in «Comune di Pisa», 6, 1970, 3/4, pp. 19-21; *La chiesa e il monastero di Sant'Anna in Pisa, sede della Scuola Superiore di Studi e di Perfezionamento Sant'Anna*, a cura di E. Neri e G. Bregghi, Pontedera, 2002.
- 34 G.A. Perniola, *Chiesa di Santa Maria del Carmine*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 102-107.
- 35 Da ultimi, J. Dunkerton, *Il polittico di Pisa: certezze, dubbi e ipotesi*, in *Masaccio e Masolino, pittori e frescant*; *dalla tecnica allo stile*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze - San Giovanni Valdarno 2002), Milano, 2004, pp. 199-213; C. Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration. Italian altarpieces and their settings*, London, 2005, pp. 1-71; e i saggi della stessa e di Linda Pisani in questo numero di «Predella».
- 36 Come, per esempio, quelli dedicati a sant'Antonio e a san Nicola fondati nel 1408 a San Lorenzo in Montelupo. M. Frati, *Chiese romaniche della campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti*, Empoli, 1997, pp. 174-176.
- 37 E. Tolaini, *Campo Santo di Pisa: progetto e cantiere; la forma architettonica e la decorazione plastica*, Pisa, 2008, pp. 113-117.
- 38 Cfr. Frati, *Spazi di gioia*, cit., p. 65, ove erroneamente inverto il rapporto fra copia e modello.
- 39 A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1996, pp. 13-48, in part. pp. 36-37.
- 40 G.A. Perniola, *Chiesa e convento di San Francesco*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 108-121. Il complesso medievale manca ancora di uno studio monografico.
- 41 E. Tolaini, *Forma Pisanorum: storia urbanistica della città di Pisa; problemi e ricerche*, Pisa, 1979, tav. LXII b.
- 42 G. Donati, *L'arte del legno. Intagli e tarsie*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 219-230, in part. pp. 223, 225.
- 43 M. Fanucci Lovitch, *Lettere di Lorenzo de' Medici ai canonici del duomo di Pisa per l'elezione di Piero Gualandi a operaio del battistero (1486-1487)*, in «Bollettino storico pisano», 66, 1997, pp. 175-184.
- 44 *Museo Stefano Bardini: guida alla visita del museo*, a cura di A. Nesi, Firenze, 2011, p. 80 n. 201 inv. 674.
- 45 I. Castellini, *Il Medico. Comedia*, Firenze, 1562, p. 6; Banti, *Pisa: iconografia*, cit., pp. 87-89.
- 46 Tolaini, *Pisa*, cit., p. 76.
- 47 C. Von Fabriczy, *Brunelleschiana, Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 28, 1907, Beiheft, pp. 1-84, in part. pp. 73-78; E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano, 1976, pp. 230-234, 331-337, 375-376; G. Nuti, *I primi segni del Rinascimento ed il Brunelleschi a Pisa, Vicopisano e Volterra*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze 1977), Firenze, 1980, pp. 839-851, in part. pp. 840-845.
- 48 Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 233, 376; Nuti, *I primi segni del Rinascimento*, cit., pp. 844-845; M. G. Bevilacqua, *Recupero e valorizzazione del Bastione del Parlascio a Pisa*, in *Luci tra le rocce: storia, recupero, valorizzazione*, atti dei colloqui internazionali *Castelli e città fortificate*, a cura di F. Ribera, Firenze, 2005, 2, pp. 103-113.

- 49 Due torri gradonate appaiono nell'*Assedio di Pisa* dipinto negli anni sessanta del Quattrocento sul cassone Capponi (ora a Dublino nella National Gallery of Ireland), che però, oltre all'eventuale anacronismo della presenza della torre brunelleschiana nel 1406, ha una scarsa aderenza topografica (l'opera, di datazione e attribuzione ancora dibattuta, fu legata alla committenza Capponi da L.) (Tongiorgi Tomasi, *Osservazioni su una tavola poco nota raffigurante 'La presa di Pisa'*, in «Antichità pisane», 1975, 2, pp. 11-18).
- 50 E. Tolaini, *Le mura del XII secolo e altre fortificazioni nella storia urbana di Pisa*, Pontedera, 2005, pp. 83-93; F. Bracaloni e M.G. Bevilacqua, *Architetture militari a Pisa: demilitarizzazione e nuovi usi*, Ospedaletto, 2007, pp. 23-63; M. Dringoli, *La cittadella vecchia: dalle glorie della repubblica marinara all'abbandono odierno*, in «Architetture pisane», 12, 2007, pp. 8-13.
- 51 La tradizione attribuisce al Brunelleschi anche un'importante modifica al Ponte a Mare, consistente in quattro arcate ribassate, che vennero aumentate a cinque (in sostituzione dei ponti levatoi centrali) e serrate fra la torre Guelfa e la torre Stampace sulla riva sinistra, per fortificare la quale fu necessaria la demolizione di parte del convento di San Paolo a Ripa. Sul ponte, F. Guerrieri, L. Bracci e G. Pedreschi, *I ponti sull'Arno dal Falterona al mare*, Firenze, 1998, pp. 238-241.
- 52 Cfr. *Cento disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia: XVII-XIX secolo; catalogo*, a cura di M.V. Cresti, F.F. Mancini e G. Saporì, Roma, 1977, pp. 22-24 n. 8, con datazione all'inizio del Seicento; Tolaini, *Le mura del XII secolo*, cit., p. 89 fig. 71, che riferisce il disegno a un secolo prima.
- 53 L. Tanfani, *S. Andrea in Chinzica e la prima cittadella edificata in Pisa dai fiorentini*, Pisa, 1885; Tolaini, *Le mura del XII secolo*, cit., pp. 103-110; M. Febbraro e A. Meo, *Dalla Cittadella nuova al palazzo nobiliare degli Scotto: organizzazione, uomini e saperi nei cantieri a Pisa tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Palazzo Scotto Corsini: archeologia e storia delle trasformazioni di un'area urbana a Pisa tra XI e XX secolo*, a cura di G. Gattiglia e M. Milanese, San Giuliano Terme, 2006, pp. 77-89; G. Gattiglia e M. Milanese, *Le due cittadelle*, ivi, pp. 63-75; D. Andolfi, *La fortezza di Pisa: dal Brunelleschi al Giardino Scotto; storia e restauro*, Pisa, 2009.
- 54 E. Karwacka Codini, *Prima dominazione fiorentina a Pisa: avvio verso una nuova stagione architettonica tra il gusto di antiche magnificenze, l'eredità brunelleschiana e gli echi albertiani*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 2-19, in part. pp. 3-4.
- 55 Sulla loro collaborazione, R.W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo: an artistic partnership and its patrons in the early Renaissance*, London, 1980; M. Ferrara e F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, 1984, pp. 129-137. Sulla loro attività pisana, L. Tanfani, *Donatello in Pisa*, Pisa, 1887; G. Fontana, *Un'opera del Donatello esistente nella Chiesa dei Cavalieri di S. Stefano di Pisa*, Pisa, 1895; V. Martinelli, *La "compagnia" di Donatello e Michelozzo e la "sepoltura" del Brancacci a Napoli: 1*, in «Commentari», N.S., 14, 1963, pp. 211-226; R.P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgi Tomasi, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Firenze, 1987, pp. 14-16; Karwacka Codini, *Prima dominazione fiorentina*, cit., pp. 6-7.
- 56 O. Morisani, *Il monumento Brancacci nell'ambiente napoletano del Quattrocento*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze-Padova 1966), Firenze, 1968, pp. 207-213; F. Esposito, *Donatello restaurato: il monumento Brancacci nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo a Napoli; storia e tecniche*, in «Kermes», 23, 2010, 79, pp. 51-62.
- 57 Nota 35.
- 58 R. Carvalho de Magalhães, *Fatti di Brunelleschi e di Masaccio*, in «Critica d'arte», 65, 2002, 13,

- pp. 67-80; J.V. Field, *Perspective: Brunelleschi's discovery and Masaccio's practice*, in *Masaccio e Masolino*, cit., pp. 69-76.
- 59 Garzella, Andreazzoli, *Tra medioevo ed età moderna*, cit., p. 27; E. Karwacka Codini, *Dimore nobiliari a Pisa e metamorfosi del volto urbano nel periodo mediceo*, in *Le dimore di Pisa*, cit., pp. 43-54, in part. pp. 44-45.
- 60 Nuti, *I primi segni del Rinascimento*, cit., p. 841; A.M. Amonaci, *Conventi toscani dell'Osservanza francescana*, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 272-281; D. Stiaffini, *S. Croce in Fossabanda*, Pisa, 2004; G. A. Perniola, *Chiesa e convento di Santa Croce in Fossabanda*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 22-31; A. E. Mecca, *Il convento di S. Croce in Fossabanda e l'osservanza francescana a Pisa*, Pontedera, 2011.
- 61 V. Di Felicianantonio, *Chiostro degli Erizzi*, *ivi*, pp. 34-35.
- 62 C. Casini, *Magistri marmoris a Pisa e nel contado dalla seconda metà del Quattrocento agli anni Trenta del Cinquecento*, in *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 a '500*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1992, pp. 73-99; Karwacka Codini, *Dimore nobiliari a Pisa*, cit., pp. 43-45.
- 63 Tesi ribadita di recente anche da A. Milone, *Pisa, l'alba del Rinascimento*, Pisa, 2005.
- 64 G. Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2016, pp. 207-211.
- 65 L. Carletti, *Arredo scultoreo dalle origini al XVI secolo*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 129-146, in part. pp. 144, 146.
- 66 Casini, *Magistri marmoris a Pisa*, cit., pp. 75, 76. Pregevoli ma più tarde sono le transe e corali di Santa Maria della Spina (1461), il tabernacolo di San Michele in Borgo e il trittico di San Giovanni al Gatano (1470), tutti inquadrati dall'ordine architettonico: Donati, *Andrea Guardi*, cit., pp. 203-205, 212-213, 215-216, 218.
- 67 *Ivi*, pp. 76, 79.
- 68 M. Collareta, *Le vetrate*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 211-217.
- 69 Caleca, *Costruzione e decorazione*, cit., p. 37. Sui restauri delle vetrate e delle quadrifore, Spinosa, *Piero Sanpaolesi*, cit., pp. 112-116.
- 70 M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII sec.*, Pisa, 1991, p. 4.
- 71 F. Angiolini, *L'arsenale di Pisa fra politica ed economia: continuità e mutamenti (secoli XV-XVI)*, in *Arsenali e città nell'occidente europeo*, a cura di E. Concina, Roma, 1987, pp. 69-82; G. Garzella, *L'arsenale medievale di Pisa: primi sondaggi sulle fonti scritte*, *ivi*, pp. 51-61; F. Redi, *L'arsenale medievale di Pisa: le strutture superstiti e i primi sondaggi archeologici*, *ivi* pp. 63-68; Idem, *Spazi e strutture mercantili-produttive a Pisa tra XI e XV secolo, in Spazio urbano e organizzazione economica nell'Europa medievale*, atti della Session C23, Eleventh International Economic History Congress (Milano 1994), a cura di A. Grohmann, Napoli, 1995, pp. 287-324.
- 72 Nota 53.
- 73 Per esempio a Empoli, dove si procedette alla realizzazione delle cortine (1466), delle porte (1487) e infine delle torri rompitratta (1498): V. Arrighi, *Fatti e vicende della ricostruzione delle mura di Empoli: 1452-1507*, «Bulettno Storico Empolese», 30, 1986, pp. 299-334. Mi permetto di segnalare il mio contributo «*necessario solo alla sicurtà*»? *Le mura sangallescche di Empoli, Poggio Imperiale e Firenzuola* alla giornata di studi *Giuliano da Sangallo 1516-2016*, organizzata da Sabine Frommel, Dario Donetti e Alessandro Nova a Firenze dal 17 al 18

novembre 2016.

- 74 G. Tedeschi Grisanti, *Il muro all'antica di Giuliano da Sangallo nella fortezza di Pisa*, in "Ex merito laudare tuo te ...": per Emilio Tolaini, a cura di S. Bruni, Pisa, 2009, pp. 153-159. Per le diverse opinioni sull'attribuzione del muro a scarpa, cfr. la nota 53 e il recente contributo di Giovanni Santucci, «Giuliano [...] architetto, persona non molto intendente di fortezze»: la Cittadella Nuova di Pisa, alla giornata di studi cit. alla nota precedente.
- 75 M. Spigaroli, *La piazza in ostaggio: urbanistica e politica militare nello stato visconteo*, in «Bollettino storico piacentino», 87, 1992, pp. 145-160.
- 76 Donati, *L'arte del legno*, cit., pp. 225, 228.
- 77 M. Mirri, *Pisa e "contado": una città e il suo territorio nella Toscana dei Medici*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici. Pisa e "contado": una città e il suo territorio nella Toscana dei Medici. L'immagine del potere dal centro alla periferia. Aspetti della riorganizzazione istituzionale dello Studio Pisano. Il Giardino dei Semplici*, cataloghi delle mostre (Pisa, 1980), Pisa, 1980, vol. 1, pp. 13-16; M. Della Pina, *La formazione di un nuovo polo demografico nella Toscana dei Medici: Pisa e "contado" fra XV e XVII secolo*, in *La città e il contado di Pisa nello stato dei Medici (XV - XVII sec.)*, a cura di M. Mirri, Pisa, 2000, pp. 1-55.
- 78 D.I. Luis, *Pisa, i Pisani e la Corona d'Aragona (XIII-XV secolo)*, in *Pisa e il Mediterraneo*, cit., pp. 251-255.
- 79 M. Luzzati, *Filippo de' Medici arcivescovo di Pisa e la visita pastorale del 1462-1463*, in «Bollettino storico pisano», 33-35, 1964-1966, pp. 361-408; Idem, *Un arcivescovo mediceo del quattrocento pisano*, in «Rassegna periodica di informazione del Comune di Pisa», 4, 1967, pp. 22-29; Idem, *Su due ritratti di Filippo de' Medici arcivescovo di Pisa (1461-1474): un affresco di Benozzo Gozzoli e una medaglia di Bertoldo di Giovanni*, in «Bollettino storico pisano», 71, 2002, pp. 193-198; Karwacka Codini, *Prima dominazione fiorentina*, cit., pp. 7-14.
- 80 Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa*, cit., p. 116; Donati, *L'arte del legno*, cit., p. 221.
- 81 A. Peroni, *Architettura e decorazione*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, 1995, vol. I, pp. 13-147.
- 82 M.A. Giusti, *Il palazzo arcivescovile*, in *L'architettura di Lorenzo*, cit., pp. 199-206; W. Dolfi, *Vescovi e arcivescovi di Pisa: i loro stemmi e il palazzo*, Pisa, 2000; Karwacka Codini, *Prima dominazione fiorentina*, cit., pp. 8-13; Eadem, *Dimore nobiliari a Pisa*, cit., p. 45; G. Morolli, *La Domus Cardinalis di Filippo de' Medici, arcivescovo di Pisa. Una 'prova generale' del nuovo palazzo umanistico all'antica di metà Quattrocento: tra Vitruvio e Alberti*, in *Le dimore di Pisa*, cit., pp. 55-82.
- 83 Su Baccio Pontelli a Pisa cfr. da ultimo R.P. Novello, *Baccio Pontelli a Pisa. Una rilettura*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie tra Gotico e Rinascimento*, (Pisa, 2009), a cura di G. Donati e V. E. Genovese, atti del convegno Pisa, 2013, pp. 81-92.
- 84 Le fasi sono circostanziate da numerosi documenti: registri delle possessioni, ricordi, libri di entrate e uscite, visite pastorali. Nuti, *I primi segni del Rinascimento*, cit., pp. 841-843; M. Casarosa, «Fu picchiato l'ucco e postovi uno fanciullo: non sappiamo donde venisse»: l'Ospedale dei trovatelli in Pisa nel Quattrocento, tesi di laurea, rel. A.K. Isaacs, Pisa, 1982-1983; M.A. Giusti, *Spedale dei Trovatelli*, in *L'architettura di Lorenzo*, cit., pp. 209-210; A. Patetta, *Gli ospedali di Pisa: sanità e assistenza nei secoli XI-XV*, Pisa, 2001, pp. 199-202; M. Vaglini, *L'ospedale dei Trovatelli di Pisa*, in *L'antico Ospedale di Santo Spirito. Dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, atti del Convegno Internazionale di studi, Roma 2001, in «Il Veltro», 5-6, 2001, pp. 215-224; L. Casini, *L'Ospedale dei Trovatelli di Pisa nel Quattrocento*, tesi di laurea, rel. G.

- C. Romby, Firenze, 2001-2002; L. Carletti, *Una chiesa ai margini: San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, Pisa, 2009, pp. 27-33, 85-87; E. Karwacka Codini, *Ospedale dei Trovatelli*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 36-47.
- 85 E. Tolaini, *Architettura rinascimentale a Pisa: la cappella di Santa Petronilla in San Piero a Grado*, in «Bollettino storico pisano», 68, 1999, pp. 121-127.
- 86 M. Burrelli e S. Sodi, *La Basilica di San Piero a Grado*, Pisa, 2010, p. 24.
- 87 I.B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, 1896, pp. 162-163; Tolaini, *Campo Santo di Pisa*, cit., pp. 88-89.
- 88 A. Cifani e F. Monetti, *La Cappella Dal Pozzo del Camposanto di Pisa*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 24, 2000, pp. 31-116.
- 89 Caleca, *Costruzione e decorazione*, cit., pp. 37-39; G. Morolli, "Aethereasque domus [...] pinxit": Benozzo primo illustratore delle istituzioni albertiane di architettura, in *Benozzo Gozzoli e l'architettura*, atti della giornata di studi per il V centenario della morte (Firenze 1998), a cura di E. Andreatta e V. Tesi, Firenze, 2002, pp. 23-40; P. Ruschi, *Antico e moderno nell'architettura dipinta di Benozzo Gozzoli*, ivi, pp. 41-48; F. Quinterio, *La costruzione della Torre di Babele*, ivi, pp. 53-62. Il pittore restò a Pisa fino al 1495, quando fu costretto a rientrare in patria in quanto fiorentino. *Benozzo Gozzoli a Pisa. I documenti 1468-1495*, a cura di M.L. Orlandi, Pisa, 1997; M. Luzzati, *Benozzo Gozzoli a Pisa (1467-1495): spunti biografici*, in *Benozzo Gozzoli: viaggio attraverso un secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Pisa 1998), a cura di E. Castelnuovo e A. Malquori, Ospedaletto (Pisa), 2003, pp. 149-162; e il saggio di Jean Cadogan in questo numero di «Predella» (con ulteriore bibliografia).
- 90 Nel 1466-1467 si tentò di affidare l'opera al Mantegna, a Michele Ciampanti e infine al Foppa. L'incarico a Benozzo fu contrattato nel 1467-1469 ma trattative furono avviate anche con Botticelli nel 1474.
- 91 Sulla decorazione del Chiostro Verde cfr. G. Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. Il. Dalla Trinità di Masaccio al metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze, 2016, pp. 97-153.
- 92 Un confronto puntuale può essere condotto fra la *Storia d'Isacco* pisana e la *Rappresentazione di Abramo e Isacco* di Feo Belcari (1449).
- 93 Giusti, *Architetture a Pisa*, cit.; G.C. Romby, *La presenza di Lorenzo il Magnifico nel Pisano. le ville di Agnano e Spedaletto*, in *L'architettura di Lorenzo*, cit., pp. 211-214; Karwacka Codini, *Prima dominazione fiorentina*, cit., pp. 14-19.
- 94 *Storia dell'Università di Pisa*, a cura di E. Amatori, Pisa, 1993-2000.
- 95 M. Kiene, *Der Palazzo della Sapienza : zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23/24, 1988, pp. 221-271; M. A. Giusti, *La Sapienza: «academia pisana per Laurentium renovata»*, in *L'architettura di Lorenzo*, cit., pp. 206-207; L. Tomasi Tongiorgi e A. Tosi, *Storia e immagini della Sapienza di Pisa / History and images of the Sapienza of Pisa*, in *La Sapienza di Pisa*, a cura di R. P. Coppini, Pisa, 2004, pp. 9-23; E. Karwacka Codini, *Il Palazzo della Sapienza a Pisa: della sua edificazione rinascimentale*, in *L'Università di Roma "La Sapienza" e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma, 2008, pp. 235-246; Eadem, *La Sapienza*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 48-61; F. Canali, *La "Domus Sapientiae" di Pisa e Lorenzo il Magnifico: novità tipologiche e stratificazioni d'ornato tra Leon Battista Alberti e Giuliano da Sangallo (1471-1492)*, in *Le dimore di Pisa*, cit., pp. 83-90.
- 96 Casini, *Magistri marmoris a Pisa*, cit., pp. 79, 83.

- 97 Carletti, *Arredo scultoreo*, cit., pp. 145-146.
- 98 Nota 40.
- 99 P. Caroli e A. Panajia, *Palazzo Poschi*, in *I palazzi di Pisa*, cit., pp. 114-116, datano la facciata ora al XIII-XIV secolo, ora al XV.
- 100 G. Garzella e F. Redi, *Scavo nel cortile del Palazzo Vitelli*, in «Archeologia Medievale», 7, 1980, pp. 457-460; B. Billi e A. Panajia, *Palazzo Vitelli*, in *I palazzi di Pisa*, cit., pp. 22-24.
- 101 F. Guicciardini, *L'Historia d'Italia*, Firenze, 1561, p. 323.
- 102 Il chiostro, confluito nel complesso di Sant'Anna, è stato oggetto di un recente restauro: nota 33.
- 103 F. Redi, *L'area di San Michele in Borgo a Pisa. Notizie preliminari sull'intervento archeologico*, in «Archeologia Medievale», 14, 1987, pp. 339-350. Rilievi e foto storiche sono pubblicati in M. Carmassi, *Pisa; ricostruzione di San Michele in Borgo*, a cura di A. Cornoldi e M. Rapposelli, Padova, 2005; sull'abbattimento dei resti del quadriportico e del convento di San Ranierino, Spinosa, *Piero Sanpaolesi*, cit., pp. 131-132.
- 104 G. Pini, *Piazza del Grano (attualmente piazza delle Vettovaglie)*, in *Livorno e Pisa*, cit., pp. 251-253; G. Urgeghe, *Dalla Platea Blade alla piazza delle vettovaglie*, in «Architetture pisane», 3, 2004, pp. 6-11; S. Alabiso, D. Andolfi e R. Pasqualetti, *Il recupero di piazza delle vettovaglie*, ivi, pp. 12-33, per il rilievo e la proposta di restauro; V. Di Felicianantonio e P.D. Fischer, *'Nuova' Piazza del Grano, oggi delle Vettovaglie*, in *Architettura a Pisa*, cit., pp. 62-67.
- 105 Nota 40.
- 106 S. Sodi e A. Radi, *L'Oratorio di S. Bernardino e la sua confraternita*, Pisa, 1979.
- 107 Sulla chiesa romanica, da ultimi, G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano, 2006, pp. 224-225; M. Scalzo, *Il S. Sepolcro di Pisa*, in *Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, a cura di V. Volta, Milano, 2007, pp. 104-109. Sull'isolamento della chiesa verso la piazza da parte di Ridolfo Castinelli (1851-1852) e Pietro Bellini (1852-1858), R. Ruschi, *Il Tempio di S. Sepolcro in Pisa ridotto all'antica forma*, Pisa, 1859; R. Panattoni, *Ridolfo Castinelli (1791-1859), architetto e ingegnere negli anni del Risorgimento. Progetti e realizzazioni per committenti privati*, Pisa, 2004.
- 108 I due disegni GDSUF, 4859A, 7950A, rispettivamente attribuiti a Giorgio Vasari il Giovane e a Giuliano da Sangallo, non mostrano il campanile e recano un numero differente di colonne: cfr. G. Vasari, *La città ideale: piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia*, a cura di V. Stefanelli, Roma, 1970, p. 226, n° 4859; S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985, p. 431. Sull'attendibilità della pianta di Pisa, G. Santucci, *Giuliano da Sangallo e il disegno di città. La pianta di Pisa nella Galleria degli Uffizi*, in *Giuliano da Sangallo architetto*, atti del XXVI seminario internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza 2012), a cura di A. Belluzzi, C. Elam, R.P. Fiore, Milano 2017, pp. 260-275.
- 109 S. Salutini, *La chiesa del Santo Sepolcro di Pisa*, tesi di laurea, rel. G. Leoncini, correl. M. Frati, Università di Firenze, 2005-2006, pp. 38-54, tavv. IX-XII.
- 110 Nota 40. La facciata attende un'approfondita analisi stratigrafica.

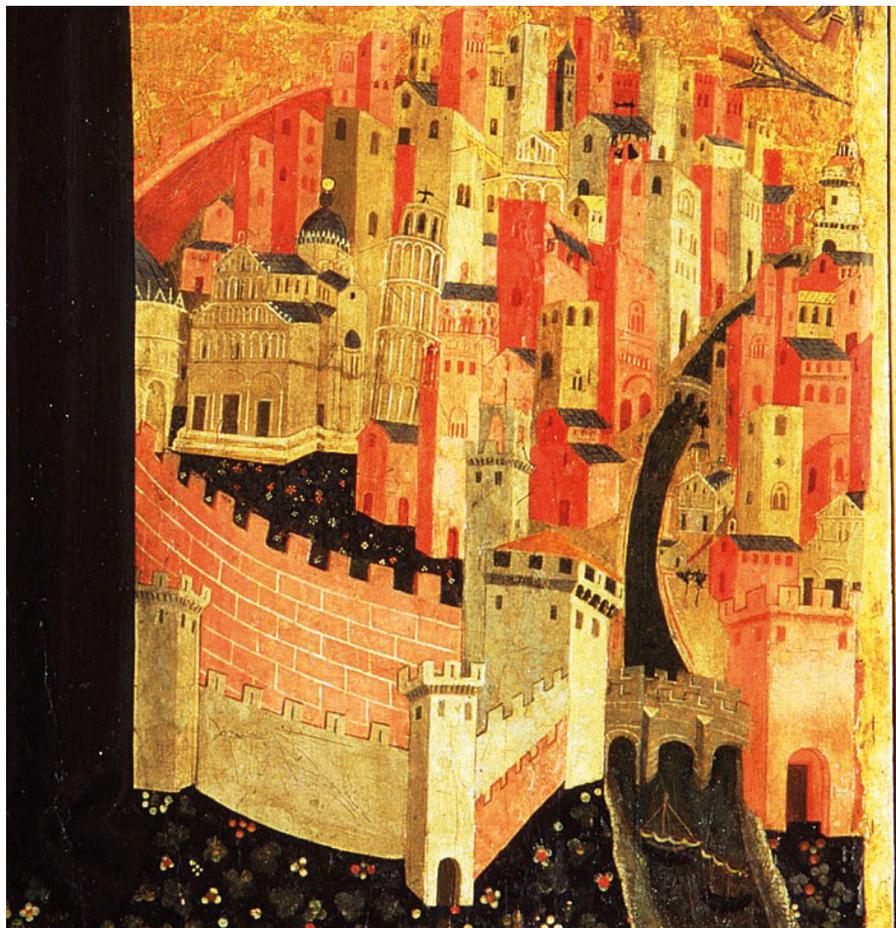


Fig. 1: BORGHESE DI PIERO BORGHESE (attr.), *San Nicola salva Pisa dalla peste* (part.), 1440-45 ca., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 2: Palazzo Astai-Agostini, metà del XIV secolo, Pisa, Lungarno Pacinotti. Veduta della facciata



Fig. 3: Palazzo Gambacorti, metà del XIV secolo, Pisa, corso Italia. Veduta della facciata.

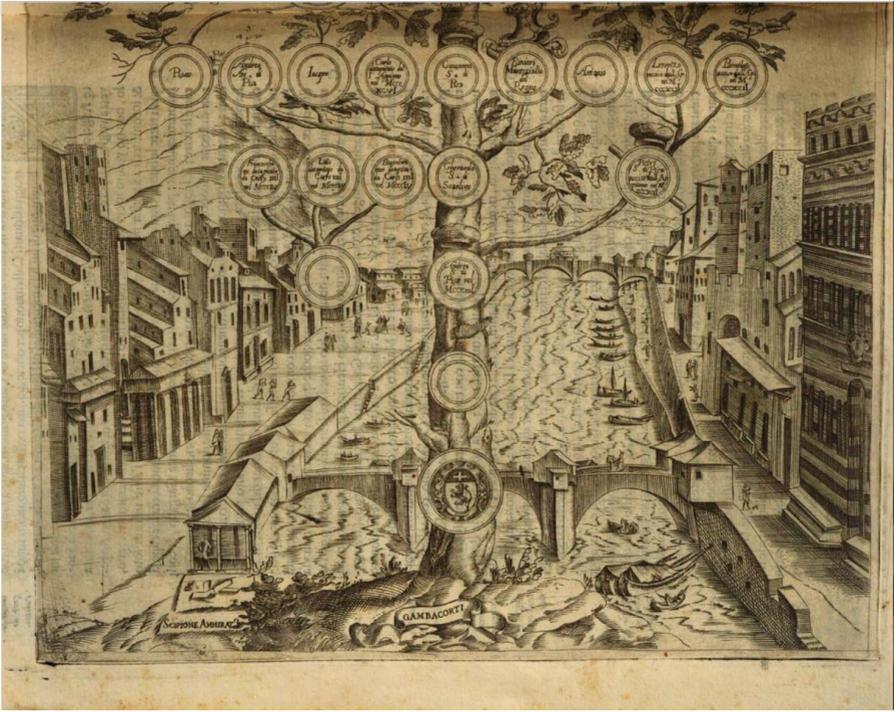


Fig. 4: SCIPIONE AMMIRATO, *Albero genealogico della famiglia Gambacorti* (part.), 1580



Fig. 5: GASPARE DI ANTONIO, Polifore del chiostro (part.), 1451, Pisa, Camposanto

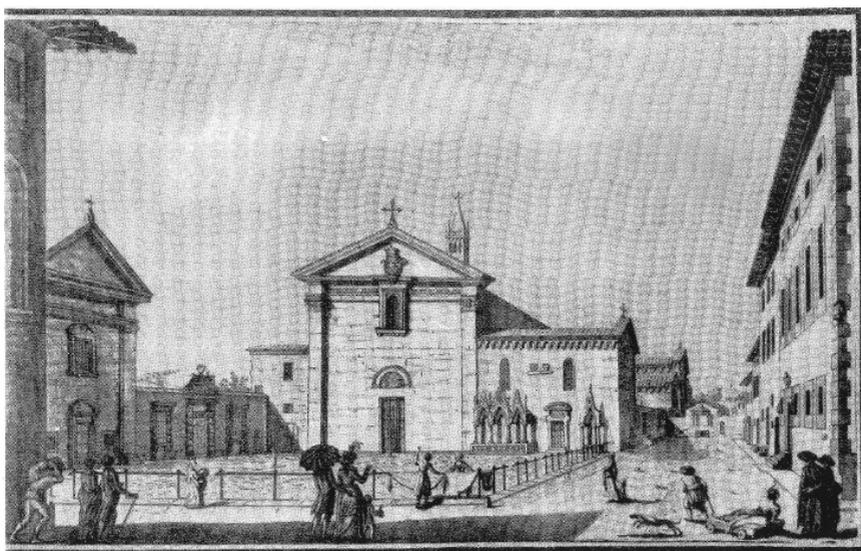


Fig. 6: FERDINANDO FAMBRINI, *Veduta di piazza San Francesco a Pisa*, fine XVIII secolo



Fig. 7: MAESTRO LEGNAIOLO, Modello del Battistero di Pisa, XV-XVI secolo, Firenze, Museo Bardini



Fig. 8: ANONIMO, *Lung'Arno in Pisa*, 1562

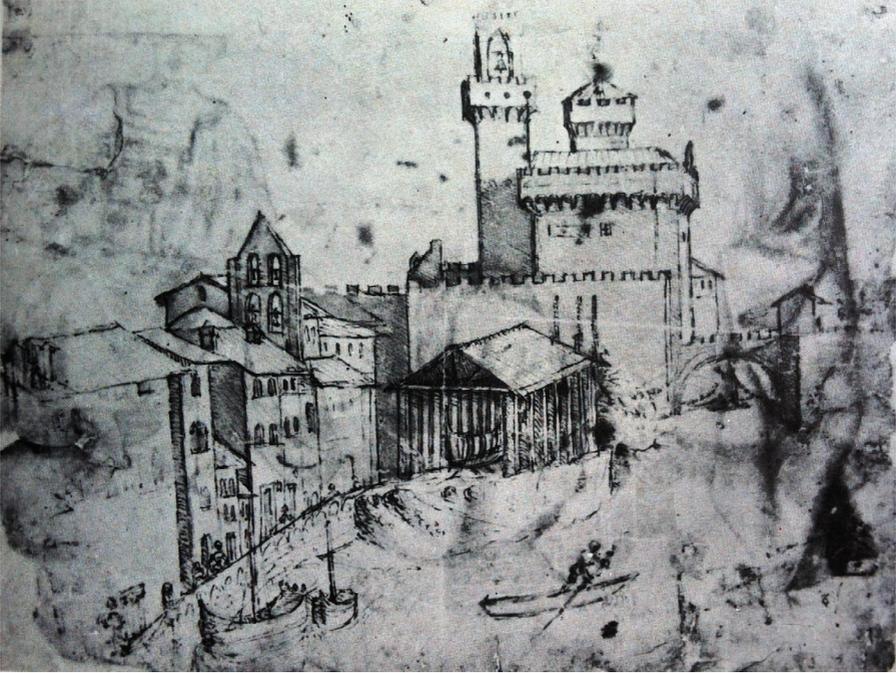


Fig. 9: ANONIMO FIORENTINO, *Veduta della Cittadella vecchia di Pisa*, prima metà del XVI secolo, Perugia, Accademia di Belle Arti



Fig. 10: MICHELOZZO DI BARTOLOMEO e DONATELLO DI NICCOLÒ DI BETTO BARDI, *Tomba del cardinale Rinaldo Brancacci*, 1425-1427, Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo



Fig. 11: Portico di Santa Croce in Fossabanda, 1430 circa, Pisa



Fig. 12: Chiostro di Santa Croce in Fossabanda, entro il 1444, Pisa



Fig. 13: ANDREA DI FRANCESCO GUARDI, *Altare di San Ranieri*, 1451, Pisa, Chiesa di San Ranierino



Fig. 14: DOMENICO DI GIOVANNI e GASPARE DI ANTONIO, *Chiostro del Palazzo Arcivescovile*, 1464-1472, Pisa



Fig. 15: DOMENICO DI GIOVANNI e GASPARE DI ANTONIO, *Chiostro del Palazzo Arcivescovile* (part.), 1464-1472, Pisa



Fig. 16: SIMONE DI PIERO CARBONE, *Facciata dell'Ospedale dei Trovatelli*, 1464 circa, Pisa, via Santa Maria



Fig. 17: GUGLIELMO DI MARTINO, *Cappella di Santa Petronilla*, 1463-1464, Pisa, Chiesa di San Piero a Grado



Fig. 18: BENOZZO GOZZOLI, *Vendemmia ed ebbrezza di Noè*, fra il 1468 e il 1484, Pisa, Camposanto



Fig. 19: GIULIANO DA SANGALLO (attr.), *Chiostro della Sapienza*, 1486-1543, Pisa, Lungarno Pacinotti



Fig. 20: MATTEO CIVITALI, *Altare*, 1485, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

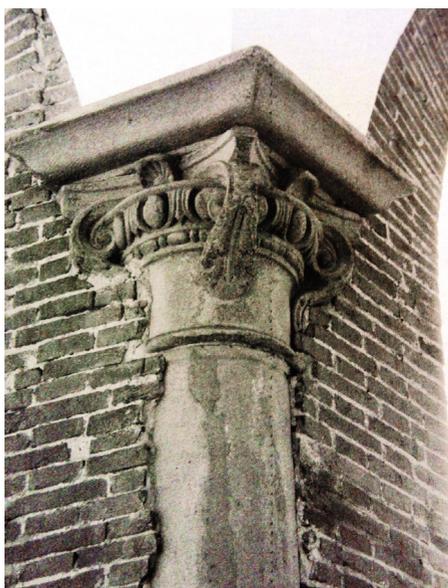


Fig. 21: Chiostro Nord di San Francesco (part.), seconda metà del XV secolo, Pisa



Fig. 22: BANCO E GIOVANNI D'ANDREA DI GERARDO, Chiostro Sud di San Francesco, 1485-1486, Pisa



Fig. 23: *Palazzo Poschi*, dopo il 1496, Pisa, Borgo Stretto. Particolare del portico



Fig. 24: Palazzo Vitelli, entro il 1499, Pisa, Lungarno Pacinotti. Particolare del portico



Fig. 25: *Chiostro di San Girolamo*, dopo il 1474, Pisa, via Giosuè Carducci



Fig. 26: GIOVANNI DI MARIANO, *Quadriportico*, 1493-1553, Pisa, piazza delle Vettovaglie



Fig. 27: *Oratorio di San Bernardino*, entro il 1480, Pisa, via Emilia-via Fiorentina



Fig. 28: STEFANO PIAZZINI, Prospettiva della Chiesa di S. Sepolcro dalla parte della Piazza, 1717, Firenze, Archivio di Stato



Fig. 29: MARCO DI MARTINO DI BONAMORE, *Facciata di San Francesco*, 1496, Pisa