

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

L'angelo che non volò. Una scultura non realizzata per il nuovo arredo presbiteriale del Duomo di Pisa al tempo dell'arcivescovo Filippo de' Medici

In the 1460s artistic activity in Pisa experienced a period of recovery thanks to the Florentine archbishop Filippo de' Medici and to the Operaio del Duomo Antonio di Jacopo delle Mura. While local artists preferred to work in Florence or Rome, "foreign" sculptors and stoneworkers came to town, like the Florentine Andrea di Francesco Guardi, whose collaborative workshop decorated urban and rural churches, and above all realized the interior furniture of the Cathedral: Andrea created a new temple-shaped ciborium while Domenico di Giovanni da Milano and Domenico Rosselli sculpted a figured capital, today lost, for a porphyry column, which was in turn to serve as base of a metal statue of a candlebearer Angel. The execution of the latter was entrusted to the brother of Agostino di Duccio, Ottaviano, who was also active in Rimini and Urbino and then a collaborator of Antonio del Pollaiuolo. Ottaviano presented in Pisa a wax model, eventually representing a moving figure with fluttering vestments and twisting arms (so as to hold the candle), which probably looked similar to the couple of tablet-bearer angels that he sculpted in relief in 1467 for bishop Antonio Malatesta's monument in the cathedral of Cesena. However, Ottaviano's project wasn't approved, or possibly it ultimately was too expensive; therefore, the porphyry column waited for more than a century until its candle-bearer angel finally was cast in bronze in 1583 by Stoldo Lorenzi.

A Pisa, gli anni sessanta del XV secolo segnarono un periodo di ripresa dell'attività artistica. La crisi economica e politica, che la città registrò dopo la conquista fiorentina nel 1406, si avviava ad essere in parte superata intorno alla metà del secolo, quando imprenditori e politici ritornarono ad investire capitali e ad occuparsi della rinascita di quella che fu la capitale di una delle repubbliche mercantili più potenti del Mediterraneo¹. La consapevolezza che il commercio e la lavorazione dei marmi, che avevano visto Pisa protagonista dal Mille al XIV secolo, potessero ritornare ad essere due settori in attivo dell'economia cittadina grazie alle commissioni provenienti da luoghi diversi, consentì a Donatello e a Michelozzo di aprire una bottega a Pisa già negli anni venti per eseguire i marmi destinati al monumento Brancacci a Napoli; sempre in città, venti anni più tardi, Andrea di Francesco Guardi avviò la sua attività pisana con la realizzazione del sepolcro di Pietro Speciale per Palermo². La committenza locale era pressoché assente, come è testimoniato dal numero esiguo di opere scultoree eseguite in questo periodo, più interessata alle opere edilizie con i numerosi appalti affidati a maestri scia-

lizzati come Banco di Andrea, i cui lavori interessarono il Camposanto, la chiesa di Santa Maria della Spina, la Certosa di Calci, il Palazzo arcivescovile e il secondo chiostro della chiesa di San Francesco³. Tuttavia, in un momento di vuoto lasciato da artisti locali che preferirono lavorare a Firenze o a Roma, tra cui Giovanni di Gante, Antonio di Chelino e Isaia da Pisa, scultori e lapicidi provenienti da realtà diverse seppero sfruttare l'occasione per affermarsi anche con commissioni di un certo riguardo. Da Settignano e da Signa giungono maestri esperti di pietra serena: questo spiega l'uso di questo materiale a Pisa da parte di Guardi di Nofri per lo Spedale dei Trovatelli e Maso di Banco per il nuovo chiostro di San Francesco⁴. Per imporre un gusto più fiorentino rispetto al marmo, la pietra serena viene impiegata anche per altri edifici come la Sapienza e la chiesa di Santa Croce in Fossabanda. Sebbene anche per oggetti di arredo liturgico si sceglierà l'arenaria grigia, è ancora il marmo apuano a segnare una nuova stagione della scultura a Pisa con Andrea di Francesco Guardi, la cui composita bottega, dopo l'episodio del monumento Speciale, inizia, a partire dagli anni cinquanta, ad occuparsi anche della decorazione di chiese cittadine e del contado e successivamente, per oltre venti anni, a mettere mano a importanti commissioni artistiche dalla Lunigiana fino a Piombino⁵. Pisa dovette essere ad Andrea congeniale: qui la committenza locale guardava ancora la grande stagione dei Pisano e amava ancora confrontarsi con l'antico attraverso i sepolcri antichi sparsi intorno al Duomo che venivano riscaldati per ospitare le spoglie di pisani contemporanei. Sarà la stessa Cattedrale ad essere il suo principale "cantiere" operativo: dopo l'incarico di eseguire la struttura ad arco per inglobare l'altare-sepolcro trecentesco di San Ranieri, sopraggiunsero i lavori per l'altare di San Pietro, per il monumento dell'arcivescovo Ricci e per il ciborio dell'altare maggiore. I tre interventi andarono ad inserirsi nell'arredo interno del Duomo che nella metà del XV secolo si presentava ancora nella sua *facies* medievale. L'area presbiteriale, recintata da plutei decorati a tarsia sul fronte, in parte ricavati sul retro di frammenti di un fregio romano con delfini e tridenti, era preceduta dall'imponente pulpito di Giovanni Pisano; dove oggi sorgono le sacrestie seicentesche, si disponevano alcuni sepolcri di vescovi, tra cui quelli a *pendant* realizzati da Nino Pisano per Giovanni Scherlatti e Francesco Moricotti. Al centro dell'abside, decorata con pitture murali a finto tendaggio con aquile imperiali, si ergeva l'imponente monumento funebre eretto da Tino di Camaino per l'imperatore Arrigo VII, dominato da un'alta cuspide, sotto la quale si disponevano le statue del sovrano e di alcuni personaggi della corte. L'altare maggiore, di cui ignoriamo l'aspetto, almeno fino al 1433 era sormontato da un tabernacolo di legno dorato che incorniciava una tavola eburnea con le *Storie della Passione* e la nota statuetta della *Madonna col Bambino* tra due angeli cerofori, opera eseguita

anch'essa da Giovanni Pisano, sostituita dal ciborio del Guardi, primo intervento del rinnovamento quattrocentesco dell'arredo in un contesto rimasto pressoché immutato dal secolo precedente.

Quando nel 1461 il fiorentino Filippo dei Medici venne nominato arcivescovo di Pisa⁶, l'Opera del Duomo, sotto la guida di Antonio di Jacopo delle Mura⁷, commissionò una nuova opera per il presbiterio, ovvero il capitello per la colonna di porfido su cui era già previsto un angelo ceroforo. Purtroppo si ignorano la forma e i motivi decorativi che furono scelti; dai documenti sappiamo che fu terminato nel 1462 e gli autori furono Domenico di Giovanni Rosselli da Rovizzano e Domenico di Giovanni da Milano: il primo era il cognato del figlio di Andrea Guardi e futuro autore del fonte battesimale poligonale nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Santa Maria a Monte (1468), dove nell'iscrizione si era dichiarato quale migliore scultore di tutti i tempi anche rispetto a Fidia⁸; l'altro era giunto dalla Lombardia con altri lapicidi per incrementare il numero dei lavoratori nella bottega del Guardi⁹. Nel 1464, nello stesso anno in cui Domenico di Giovanni ottenne l'incarico di realizzare per il Duomo un'acquasantiera con fusto e tazza polilobata, sopravvissuta alle modifiche apportate nel tempo all'interno dell'edificio, e mentre erano in corso i lavori per il soffitto intagliato della tribuna per mano di Francesco di Giovanni da Firenze (detto il "Francione")¹⁰, Antonio di Jacopo delle Mura, forse su consiglio dell'arcivescovo Medici, invitò a Pisa uno scultore fiorentino per assegnargli un incarico prestigioso: la realizzazione dell'angelo ceroforo da collocare sul capitello eseguito due anni prima. La scelta era caduta su Ottaviano (o Attaviano), fratello del più noto Agostino di Duccio¹¹. Nato nel 1422, ebbe una formazione artistica d'impronta classicista legata agli insegnamenti di Agostino, al quale subentrò nel 1456 nel cantiere riminese del Tempio Malatestiano, all'epoca dei riquadri delle *Arti liberali* e delle *Muse*¹². La sua permanenza a Rimini terminò nel 1460, quando Pio II scomunicò Sigismondo Pandolfo Malatesta: la condanna inflitta dal papa al signore del piccolo stato ribelle comportò l'inevitabile arresto dei lavori del Tempio e l'abbandono del cantiere da parte di Leon Battista Alberti, troppo legato al pontefice umanista, e, poco dopo, anche del direttore dei lavori Matteo de' Pasti. Nei quattro anni successivi l'attività di Ottaviano si spostò dunque altrove, forse a Urbino dove l'antagonista di Sigismondo, Federico da Montefeltro, dava inizio alla costruzione del suo palazzo; ma i documenti finora noti non ci consentono di avere precise informazioni fino alla commissione ricevuta dall'Opera del Duomo di Pisa, quando Ottaviano entrò a far parte della bottega di Antonio del Pollaiuolo, di cui divenne uno dei più stretti collaboratori fino al 1471. Le sue capacità di scultore e di orafo lo portarono dunque a Pisa per ricevere l'incarico per la realizzazione dell'angelo ceroforo che era previsto in ottone, unica

opera di un certo interesse richiesta in metallo in questo periodo per decorare un edificio cittadino. Nelle carte dell'Opera del Duomo è menzionato l'incontro del 6 agosto 1464 tra Ottaviano e i committenti pisani che avvenne a tavola: «soldi vintiquattro sono per una collazione si fece a Ottaviano, compagno dantonio [sic] pollaiolo maestro dell'angiuolo si fa per duomo alla collona[sic] di porfido»; e sul bozzetto presentato in quell'occasione, Antonio di Jacopo delle Mura registrò: «[a Ottaviano che] recò il modello di cera per l'angelo d'ottone dorato ed ebbe lire 10 e soldi 16 per il modello quale lo abbiamo noi ma detto angelo non andò innanzi»¹³. Come nel noto caso di Andrea Mantegna, che due anni più tardi fu contattato per l'incarico di dipingere il ciclo degli affreschi per il Camposanto monumentale¹⁴, l'Opera del Duomo organizzò anche per Ottaviano un pranzo per discutere sul contratto ma, evidentemente, le parti non si accordarono. Non è dato sapere il motivo: lo scultore era giunto a Pisa già con un bozzetto in cera, che forse non piacque né all'arcivescovo Filippo de' Medici, né all'Operaio Antonio di Jacopo delle Mura, che di opere in metallo doveva intendersene per la sua attività di *aurifex*; o forse per il costo dell'opera ritenuto troppo elevato in un momento di difficoltà economiche aggravato anche dalla comparsa della peste in città¹⁵; così, la «collona di porfido» attese per oltre un secolo l'angelo per il cero pasquale che solo nel 1583 fu realizzato in bronzo da Stoldo Lorenzi¹⁶. A quella data, nel presbiterio del Duomo era presente una coppia di angeli cerofori in marmo ordinati nel 1527 per affiancare il tabernacolo del Guardi che, con il rinnovamento dell'interno del Duomo dopo l'incendio del 1595, venne sostituita dai due angeli in bronzo del Giambologna, a loro volta rimpiazzati, all'inizio del XX secolo, dalle sei statue monumentali realizzate da Lodovico Pogliaghi¹⁷.

L'angelo ceroforo progettato da Ottaviano avrebbe dovuto avere lo stesso impatto visivo che mostra quello tardocinquecentesco: in entrambi i casi per il materiale si optò per il metallo, in ottone nel primo caso e in bronzo nell'altro, mentre per le dimensioni riteniamo che quelle pensate per l'angelo di Ottaviano non dovessero essere inferiori a quelle richieste al Lorenzi nel contratto d'appalto («di grandezza di bracia dua ½ in tre quarti»¹⁷). Se sulla composizione della figura lo scultore manierista, che si cimentava nell'ultima opera della sua attività prima di morire, puntò sulla ormai consolidata forma serpentinata e sulla ricerca di eleganza nella resa del panneggio, le scelte stilistiche che Ottaviano aveva impresso nel suo lavoro forse davano conto del passaggio dal periodo artistico legato all'influenza del fratello Agostino, caratterizzato da una sensibilità "neoattica", a quella della cerchia di Antonio del Pollaiolo, decisamente orientata verso forme "neoellenistiche". Nello stesso anno dell'ingresso nella bottega fiorentina di via Vacchereccia, Ottaviano ebbe modo di approfondire lo studio della figura in mo-

vimento e non è escluso che già per l'incarico pisano avesse pensato ad un angelo colto mentre accennava a dei passi, le braccia a spirale per sorreggere il cero, le vesti svolazzanti e i capelli mossi dal vento. Purtroppo non possediamo termini di confronto con altre opere certe realizzate dallo scultore in questo periodo. Possibili corrispondenze stilistiche le possiamo forse ricercare nella coppia di angeli reggicartella scolpiti in rilievo nel 1467 sul fronte del monumento al vescovo Antonio Malatesta da Fossombrone conservato nella Cattedrale di Cesena, opera realizzata «secundum designationem dicti magistri Octaviani et per iussi factam et designatam in carta bombinis»¹⁸: nella postura delle due figure, proiettate in avanti per sostenere l'epigrafe in contrapposizione alle vesti e ai capelli che sono rappresentati mossi all'indietro per lo slancio veloce dell'azione, si può forse intravedere lo schema compositivo dell'angelo pisano mai realizzato¹⁹.

Desidero ringraziare l'Ufficio per l'Arte Sacra e per i Beni Culturali della Diocesi di Cesena-Sarsina per l'immagine del monumento di Antonio Malatesta da Fossombrone che mi è stata gentilmente fornita per questa pubblicazione.

- 1 R. P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in *La scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi, Pisa, 1987, pp. 12-14. Per le questioni prettamente politiche e finanziarie, cfr.: G. Petralia, *Crisi ed emigrazione dei ceti eminenti a Pisa durante il primo dominio fiorentino: l'orizzonte cittadino e la ricerca di spazi esterni (1406-1460)*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, Atti del V convegno svoltosi a Firenze nei giorni 10-11 dicembre 1982 e del VI convegno svoltosi a Firenze nei giorni 2-3 dicembre 1983, Impruneta 1987, pp. 291-349; M. Mirri, *La città e il contado di Pisa nello Stato dei Medici (XV-XVII sec.)*, Pisa 2000.
- 2 Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 14-16, 23-25.
- 3 R. P. Ciardi, "Ars marmoris". *Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento*, in "Niveo de marmore". *L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, catalogo della mostra (Sarzana, 1992), Genova, 1992, p. 344; cfr. anche: M. A. Giusti, *Architettura a Pisa nella seconda metà del Quattrocento in L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, catalogo della mostra (Firenze, 1992), Milano 1992.
- 4 Ciardi, "Ars marmoris", cit., p. 346.
- 5 L'attività di scultore di Andrea di Francesco Guardi è iniziata tra Firenze e Napoli, per poi stabilizzarsi a Pisa e lungo la costa tirrenica toscana. Per i lavori realizzati nella bottega pisana per la città e il suo territorio: Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 19-73; 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 e '500*, a cura di R. P. Ciardi, S. Russo, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1992), Pisa, 1992, pp. 72-99. Per l'attività svolta a Piombino: C. Casini, *Un itinerario sulla scultura in marmo tra Quattrocento e Cinquecento nella provincia di Livorno*, in *La Favola dell'Arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi*, a cura di C. Baracchini, Pisa 2008, pp. 51-59; M. T. Lazzerini, *La chiesa di Sant'Antimo a Piombino e il Museo Diocesano Andrea Guardi: arte e storia dal Medioevo al Novecento*, Pisa, 2011. Sulle opere in Lunigiana: C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento tra Liguria e Toscana*, Milano 1998, pp. 25-30; C. Casini, *La Madonna col Bambino di Andrea Guardi nella Pieve di Viano*, in *Rentamer le discours. Scritti per Mauro Del Corso*, a cura di S. Bruni, Pisa, 2015, pp. 147-153. Per i rapporti con Matteo Civitali a Lucca: F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca 2004), Milano, 2004, pp. 34-37. Un recente contributo è quello di S. Cardarelli, *Antonio Ghini e Andrea di Francesco Guardi: Two 15th-Century Tuscan Artists in the Service of Local Governments*, in «Journal of Art Historiography», 9, 2013, pp. 1-20. Ultimo lavoro sull'artista è la monografia di G. Donati, *Andrea di Francesco Guardi, uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015.
- 6 Su Filippo de' Medici cfr. il saggio di M. Luzzati, *Filippo de' Medici arcivescovo di Pisa e la visita pastorale del 1462-1463*, in *Studi di storia pisana e toscana in onore del prof. Ottorino Bertolini*, Pisa, 1967, pp. 361-408. Iniziò la sua carriera ecclesiastica come protonotario apostolico e risiedeva a Roma per volontà di Cosimo il Vecchio, dove rimase anche dopo la nomina a vescovo di Arezzo nel 1457. Attese più volte la carica cardinalizia, che non giunse, ma nel 1461 ebbe la promozione alla sede arcivescovile di Pisa che trovò in gravi difficoltà economiche. Nello stesso anno fu inviato in qualità di ambasciatore della Signoria fiorentina presso il

- nuovo re di Francia Luigi XI. A Pisa rimase fino al 1474, anno della morte, occupandosi del patrimonio librario della diocesi e del restauro di edifici, tra cui quello dell'Arcivescovado, e della costruzione di cappelle in Duomo e nel Camposanto. Si segnala un secondo saggio di Michele Luzzati sul prelado: M. Luzzati, *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.
- 7 Antonio di Jacopo delle Mura, che era succeduto a Giuliano di Colino degli Scarsi (M. Battistoni, *Giuliano di Colino degli Scarsi: operaio del Duomo di Pisa (1435-1456)*, Pontedera, 1999) fu Operaio del Duomo dal 1461 fino al 1488. Antonio apparteneva ad una famiglia di orafi, di origine senese, che si era trasferita a Pisa nel Trecento. Sulla sua attività di orafo, di cui tuttavia non ci è giunta documentazione, cfr. M. Battistoni, *Antonio di Jacopo delle mura, orafo e operaio del Duomo di Pisa (1461-1488)*, in «Bollettino Storico Pisano», 63, 1994, pp. 131-149.
 - 8 C. von Fabriczy, *Domenico Rosselli ein vergessener Bildhauer des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 19, 1898, pp. 35-111; Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 72, 73, 84; Casini, *"Magistri marmoris" a Pisa e nel contado*, cit., p. 80.
 - 9 Su Domenico di Giovanni da Milano rimando al mio recente contributo: C. Casini, *Il caso di Domenico di Giovanni da Milano. Un "lombardo" tra i magistri lapidum a Pisa nella metà del XV secolo, in Svizzera a Pisa e a Livorno nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Medioevo al XX secolo*, a cura di G. Mollisi, A. Spiriti, Lugano 2014, pp. 60-65.
 - 10 R. P. Novello, *Le tarsie lignee*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., p. 301.
 - 11 D. Carl, *Zur Goldschmiede familie Dei: mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 26, 1982, pp. 136, 151-152, nota 76; Idem, *Addenda zu Antonio Pollaiuolo und seiner Werkstatt*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 27, 1983, pp. 285-306. L'Attaviano menzionato in una «Deliberazione dei Signori e collegi» di Firenze, che tra il 1464 e il 1471 risulta attivo nella bottega di Antonio del Pollaiuolo, è da identificare con il nostro Ottaviano; la collaborazione tra i due artisti continuò anche successivamente: infatti, insieme entrarono a servizio della Signoria fiorentina come orafi per l'esecuzione di due bacili d'argento che furono donati al re Ferrante di Napoli e Giovanna d'Aragona per le loro nozze del 1477. Per i rapporti intercorsi tra Ottaviano e la bottega del Pollaiuolo, cfr. anche: L. Melli, *Antonio del Pollaiuolo orafo e la bottega magnifica ed onorata in Mercato Nuovo*, in «Prospettiva», 109, 2004, pp. 70; 74, nota 9; A. Galli, *Storia di una bottega fiorentina, in Antonio e Piero del Pollaiuolo: "nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo"*, a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, 2014, pp. 96-97. Lo scultore è citato anche da L. Pisani, *Osservazioni sulla Madonna di Pontremoli di Agostino di Duccio*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, a cura di A. Calzona, M. Ceriana, Verona, 2012, p. 115, nota 3.
 - 12 Sull'attività di Agostino di Duccio a Rimini cfr.: P. G. Pasini, *Il Tempio Malatestiano*, Milano 2000, pp. 51-57: è qui riportato che tra gli sbizzozzatori e gli scultori alle dipendenze di Agostino figurava il fratello minore Ottaviano, la cui presenza è stata individuata da C. L. Raggi, *Problemi di Agostino di Duccio*, in «Critica d'Arte», 7, 1955, p. 7, e da C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500*, Harmondsworth, 1966, pp. 132, 239, nota 10, nei putti con festoni, mentre J. Pope-Hennessy, *La scultura del Quattrocento*, Milano, 1964, p. 238, la scorge nei rilievi inferiori a tergo dei pilastri della Cappella delle Sibille. Si segnala anche: G. Fattorini, *"Signis potius quam tabulis delectabor". La decorazione plastica del Tempio malatestiano*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesta*, a cura di L. Bellosi, Rimini, 2002, pp. 296-297,

308-310.

- 13 Archivio di Stato di Pisa, *Opera del Duomo 442*, c. 35. Il documento fu riportato per la prima volta da I. B. Supino, *I pittori nella Primaziale di Pisa*, in «Archivio storico dell'Arte», 1893, 6, p. 428; poi L. Tanfani Centofanti, *Notizie degli artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, p. 171; Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 75, 108, nota 159; e Tongiorgi Tomasi, *La scultura bronzea*, in *Scultura a Pisa*, cit., pp. 299, 356, nota 9.
- 14 A. Caleca, *Il Camposanto nel Quattrocento. Il completamento della fabbrica, le vetrate, gli affreschi di Benozzo*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1995, p. 37.
- 15 A. Corsini, *La "moria" del 1464 in Toscana e l'istituzione dei primi lazzaretti in Firenze ed in Pisa*, Firenze, 1911.
- 16 C. Casini, *La scultura dal Quattrocento al Novecento. "Pro maiore Ecclesie decore et ornamento"*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, 1995, vol. Saggi-Schede, pp. 265, 272, 535; cfr. anche: Tongiorgi Tomasi, *La scultura bronzea*, cit., pp. 273-274. Il contratto di Stoldo Lorenzi per l'angelo bronzo è conservato presso l'Archivio Capitolare di Pisa, B 37, c. 316.
- 17 Casini, *La scultura dal Quattrocento...*, cit. pp. 263-284; in particolare sugli angeli di Silvio Cosini e del Tribolo, p. 640; sulla coppia del Giambologna, p. 523; sul gruppo del Pogliaghi, pp. 560-561.
- 18 Il monumento funebre è oggi frammentario a causa dei vari spostamenti. Inizialmente fu collocato nel coro absidale della Cattedrale; da qui, venne trasferito all'ingresso della chiesa dietro l'autorizzazione del Capitolo nel 1487 (ma eseguita nel 1496). Attualmente si trova sulla parete della navata destra di fronte al secondo pilastro. Per le vicende storiche, si segnala: G. Viroli, *Il sepolcro di Antonio da Fossombrone nella Cattedrale di Cesena*, in *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, catalogo della mostra (Forlì, 1989), a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Bologna 1989, pp. 165-168; sull'iscrizione a caratteri romani incisa sulla cartella sorretta dai due angeli, vedi: M. Mengozzi, *Lapides clamabunt. La memoria epigrafica della Cattedrale*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, vol. 2, Cesena 1998, pp. 21-24, 84, 93-95, 109. Nel contratto si legge: «Vir nobilis et perspicacis ingenii magister Otavianus quondam Antonii de Florentia lapicida [...] unam sepultura seu lapideum sepulcrum et illud in ecclesia episcopatus cesene».
- 19 Non è certamente lusinghiero il giudizio sulla coppia di angeli espresso da P. G. Casini, *Il Tre-Quattrocento*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, vol. 5, Rimini, 1998, p. 28, che parla di «bella freschezza manieristica» ma «di modellato lontano dalla dolcezza ellenistica di Agostino»; inoltre l'autore individua errori di esecuzione, come «i capelli al vento simili a fiamme hanno una posizione inverosimile nel sorreggere la cartella».



Fig. 1: OTTAVIANO DI DUCCIO, *Sepolcro del vescovo Antonio Malatesta da Fossombrone*, 1467, Cesena, Cattedrale